

المجلة



العدد الثامن • أغسطس ١٩٩٧م



البحث عن الزمن المفقود [مقال]
أندريه موروا

نص الفضيحة [مقال]
عبد الوهاب الملووح

رائد الخيال العلمي [مقال]
يوسف الشارونى

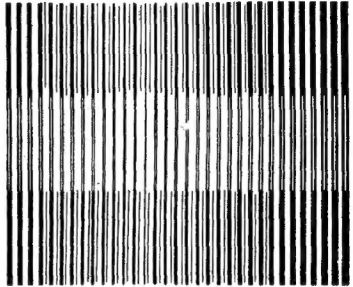
رحيل شاهد على القرن
وداع محمد ممدوح الجواهرى
ومفكرات من شعره

عبد القادر القط : شموع الثمانين على طريق حائل
شكرى عياد - على الراعى - أحمد عبد المعطى حجازى
محمد زكى العشماوى - فاروق شوشة - عبدالله خيرت

المجمع



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبى

رئيس مجلس الإدارة

• سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢٥٠٠ ليرة - الأردن ١٢٥٠ دينار

الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٠ درهما

اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال

أبوظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦٤٠ جنيهها شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم

الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢١ دولاراً للأنسداد ٤٣٠ دولاراً

للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ما بمبادل

٦ دولارات، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحالق ثروت - الدور الخامس -

ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٢٩٣٨٦٩١

القاهرة . فاكسيلي : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : جنيه ونصف

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

السنة الخامسة عشرة • أغسطس ١٩٩٧م • ربيع ثان ١٤١٨هـ

هذا العدد

لوحة الغلاف للفنان فرج حسن

■ الافتتاحية

- ١ عبد القادر القط: شموع الثمانين
على طريق حائل
- ٢ احمد عبد المطلب حجازي
عبد القادر القط والرؤية النقدية
في تاريخ الأدب
- ١١ شكرى عبيد
عبد القادر القط ثمانون عاماً من
الثقافة المستوية
- ٢٦ عيسى السرايى
الدكتور عبد القادر القط ناقداً
- ٣٠ محمد زكى العشماوى
تمية للأيام الجميلة
- ٣٦ عبد الله شهرت
عبد القادر للقط واكتمال الوجهين
النقدى والإبداعى
- ٤٠ فاروق شربشة
مفهوم الشعر بين النقد والفلسفة
- ٤٥ هـسمن طنب
التراسات
- رحيل شاعر القرن محمد مهدى
الجواهري
- ٩ عبد الصمد رمضان
نهاد شريف رائد الخيال العلمى ..
- ٥٢ يوسف الشارونى
البحث عن بروست
- ٦٤ أنفريه مـرويا
ت: المسبب إمام
- ٩١ عبد الوهاب المنوخ
نص النصيحة
- ١١٩ ماهر شلقى لريد
يقين للمطلق
- ١٢٢ نبيل لمرج
ثلاث رسائل مخطوطة
- ١٢٢ ليلى الشـربـيـنى
الإعلام وعصر الذكاء

■ الشعر

- ١٩ القاهرة
عمل نـشأت
- ٥٩ روحى يا وهران روحى
محمد الطوبى
- ١٠٩ مسمات للمقارنة
طارق الكيسى
- ١٢٤ مناجاة إلى المحمد
بشور الكسرى
- القصة
- ٨٨ تسامنا كثيراً
نعيم عطوه
- ١١٣ حكاية الم فتنديل
شمس البين موسى
- ١٢٩ الخميس
أسير مكرم بهلول
- ١٤٠ صدأ
باسمة العنزي
- الفن التشكلى
- ٩٩ رؤيا الفنان بدوى سلطان
صلاح أبو لار
- «مع ملزمة بالألوان»
المتبوعات

مؤتمر المسرحيين والنهضة

- المسرحية
هناك عبد الفتاح
- ١٤٥ دراما التاريخ جراح لا تكتمل
بـن الخـمـو
- ١٤٨ ■ الرسائل
- ١٥٣ الصامية الفنية الجديدة «ترنس» ..
صبرى حـالـف
- ١٦٥ مخرج مصرى يحاكم شكسبير روماً ..
عزى عبد الوهاب
- ١٦٩ ■ إصدارات جديدة
- ١٧١ ■ اصـلـهـ يـدعـ

عبد القادر القط . الأستاذ والصديق!

يوم رأيت عبد القادر القط أول مرة، كان في الأربعين من عمره، وكنت في الحادية والعشرين.

كان اسمه جديداً عليّ، كما كان اسمي جديداً عليه، فلم أكن إلا شاعراً مبتدئاً، وكان هو قد قضى سنوات ما بعد الحرب الثانية في إنجلترا، يعد دراسته التي حصل بها على درجة الدكتوراه في «مفهوم الشعر عند العرب». ثم عاد ليستغرقه عمله في الجامعة طوال الخمسينيات الأولى، فلم يبدأ مشاركته الفعالة في الحياة الأدبية إلا في الوقت الذي تعرفت عليه فيه. فإذا كان يعلمه الغزير وخبرته الناضجة أستاذاً من أساتذة الجيل الذي انتمى إليه، فهو بما ألف بيننا من أفكار متقاربة ونشاط مشترك، أخ وصديق.

تعرفت عليه في مقهى عبد الله. وكان هذا المقهى يحتل الصدارة من ميدان الجيزة، فهو في موقع وسط بين الجامعة وبين الأحياء المحيطة بها كالجيزة، والدقي، والروضة، والمنيل، حيث يسكن عدد كبير من الطلاب والأساتذة، فضلاً عن عدد من الكتاب والشعراء. من هنا انتظمت فيه الندوة التي كانت تتمتع كل مساء، وكان من نجومها أنور المعداوي، وعبد القادر القط، وزكريا الحجاوي، ومحمود السعدني، وعبد المحسن طه بدر، ورجاء النقاش. وبين الحين والحين يمر محمود حسن إسماعيل أو سواء، فيتخذ له مكاناً في الندوة التي واطيت على حضورها، أو يجلس غير بعيد.

كان المعداوي المبع نجومها، رغم أنه كان في ذلك الوقت قد كف عن الكتابة ولم يكن قد بلغ الأربعين، فقد احتجبت «الرسالة» التي كان ينشر فيها «تعميقاته» الشهيرة، ولم تطل بعد ذلك تجربته مع «الأداب» البيروتية. وربما اتخذت منه المؤسسات الثقافية التي نشأت بعد يوليو ١٩٥٢ موقفاً سلبياً، وربما كان هو الذي بادر إلى هذا الموقف، فعزف عن



عبد القادر الخط

المشاركة في الحياة الأدبية وإجاء إلى الصمت، لكنه كان بكبريائه، وجاذبيته، وأناقته، وشهرته التي حققها في سنوات الذهبية الخاطفة، ألمع الموجدون.

أما عبد القادر القط، فكان نشاطه الحافل المتنوع أمامه لا وراءه. ولهذا كان يواجه مرارة المعداوي وتبرمه بشئ من الصمت، وكثير من التعاطف الذي يعبر عنه بوجوده أكثر مما يعبر عنه بالكلام. وهو الوحيد من بين أعضاء الندوة الذي كانت تشغله أحيانا هوايات لم أكن أعتقد أنها تشغل رجال العلم، إذ لم تكن تقوته مباراة من مباريات الكرة، كما لم يكن يفوته التعليق عليها بحق وتلف. وهو الوحيد بين أعضاء الندوة الذي كان يلعب الشطرنج ويدخن الشيشة. وربما استغرق في هذه الهوايات إشارة للصمت في ظروف كان فيها الخطر فيها يحوم على الرؤوس.

كان في ذلك الوقت مقبلاً على إلقاء دروسه في الجامعة، حفيداً بالتحريات الطليعية التي نشطت منذ أواخر الأربعينيات في الشعر والقصة والنقد والمسرح، يقرأ ويناقش بهدوء واعتدال، بعيداً عن التحزب واللحاج، ويقدّر كبير من الحياة والسمات وسعة الصدر، وهي صفات طبيعية فيه زكته الثقافية والتجربة العملية، فإذا كانت الثقافة الفرنسية تثير في طلابها الحمية وتغريهم بالاندياع وراء التصدي، فالثقافة الانجليزية تميل بصاحبها إلى شئ من التحفظ وعدم القطع، وتشهد قهرته على السخرية، واكتشاف المفارقات وهي أمارات يتميز بها عبد القادر القط سواء في كتابته أو في سلوكه. مع أن لندن لم تكن بغيته حين استحق البعثة إلى أوروبا، وإنما كانت بغيته باريس.

كان رومانتيكاً حتى النفاق، كما ينتظر من شاب مصري تفتحت مداركه ومواهبه في الثلاثينيات التي نشأت فيها جماعة «أبوللو»، وازدهر شعر المهجر، ونُشرت عدة أعمال طليعية له طه حسين، والمازني، والعقاد، وتوفيق الحكيم، وترجم العديد من مسرحيات شكسبير وجوته، ومن قصائد لا مارتين، والفريد دوموسيه، وهنريك هاينه، وشارل بودلير، وشيلي، ولورد بايرون، فمن الطبيعي أن يصطبغ شعره، وهو الفن الذي بدأ به، بالشعر الرومانتيكي كما كان يكتبه على محمود طه، وإبراهيم ناجي. وربما تبدت رومانتيكية عبد القادر القط حتى في مظهره الوديع الأنيق المنسقول بغير تكلف. وطبعي أن يحلم هذا الشاعر الرومانتيكي الشاب بأن تكون بعثته إلى باريس، وأن يكمل دراسته العالية في السوربون، كما فعل أستاذه طه حسين، وزميله الأسن منه محمد منور.

غير أن السفر إلى باريس كان غير مأمون بسبب اشتعال الحرب، فحولت بعثته إلى إنجلترا التي طالت رحلته بالباخرة إليها حتى بلغها بعد ستة شهور. وقد انتفعت الحركة الأدبية بهذا الاضطراب، إذ كان التقليد المتبع حتى ذلك الوقت أن يتجه طلاب العلوم الطبيعية إلى إنجلترا، وطلاب الدراسات الإنسانية إلى باريس، إلا إذا كان منهم من سيتخصص في الأدب الإنجليزي، ولم تكن لهؤلاء في الغالب الأعم معرفة كافية بالأدب العربي، ولهذا لم تكن الحياة الأدبية خارج الجامعة تستفيد منهم، فكان من الخير إذن ألا يجد عبد القادر القط أمامه إلا لندن ليدرس في جامعاتها مفهوم الشعر عند العرب. وقد تبع القط زملاء له أحدث سناً درسوا الأدب العربي مثله في إنجلترا. ثم كان هذا الخروج على التقليد

القديم فاتحة لتتنوع أكبر في مصادر المعرفة الأدبية، فقد أصبحت الجامعة توزع طلاب الأدب العربي على جامعات فرنسا، وإنجلترا، وإسبانيا، وألمانيا.

إذاً كان المبعوثون المائتون من فرنسا كمحمد منقول قد عرفونا على اجتهادات لاتسون، ومايه في تاريخ الأدب، وفي اللغة، والنحو القارئ، فقد عرفنا العائدين من إنجلترا وفي مقدمتهم عبد القادر القط، ومصطفى ناصف على النقاد الانجليز، فضلاً عما تعلمناه ممن تخصصوا في الأدب الانجليزى خصوصاً لويس عوض، وعلى الراعى و مجدى وهبة.

غير أن عمل عبد القادر القط، في دراسة الشعر ونقده، قد تميز بعبارة لم تكن متاحة لنقاد آخرين، وهي معرفته العميقة الواسعة بالشعر العربي، لا قارناً متذوقاً أو دارساً فحسب، بل مبدعاً كذلك، عانى النظم وعرف فنونه وأسراره ومداخله ومخارجيه، وهي معرفة أهلته ليلعب دوراً مرموقاً في حركة التجديد الشعرية التي وقف إلى جانبها منذ بداياتها إلى الآن، وأن ظل هذا الموقف المساند مشروطاً كما هي الحال دائماً بثقافة عبد القادر القط وبقوله الخاص وانتماؤه الفكرية وعقيدته الفنية، وما يراه جوهرياً في الشعر فلا يجوز الخروج عليه، وإلا خرجنا منه إلى فن سواء، وما يراه اسلوباً في تجسيد هذا الجوهر يخضع للتجريب، ويتغير ويتطور بالعوامل الذاتية والموضوعية التي تؤدي إلى ذلك.

كان عبد القادر القط في مقدمة النقاد المجددين الذين وقفوا في وجه العقائد، وعزيم أياضه، وزكى نجيب محمود، وصالح جودت، وسوام من الشعراء والنقاد المحافظين، وربما حققت حركة الشعر الجديد باعتماد القط فائدة لا تقل عما حققتها بحماسة محمود العالم ولويس عوض، هذا الاعتدال هو الذي مكن القط من أن يراس تحرير مجلة «الشعر» التي تبنت حركة التجديد رغم صمودها عن وزارة الثقافة، التي كانت تتبع وزارة الإعلام آنذاك، وفي الوقت الذي كان فيه المحافظون لا يزالون أقوياء، ولهذا انجموا في أن يكيّدوا لعبد القادر القط وأن يقدّموا عبد القادر حاتم بإغلاق المجلة.

وجهد القط في نقد الرواية والمسرح لا يقل عن جهوده في نقد الشعر، فهو من النقاد الأوائل الذين عالجوا الرواية والمسرحية كشكلين أدبيين لكل منهما عمارته وأدواته الخاصة، فلا يجوز فيهما الاكتفاء بالانطباعات كما كان يفعل معظم الكتاب من قبل، كما لا يجوز الوقوف عند حدود المعنى الاجتماعي أو الأخلاقي كما كان يفعل آخرون، بل لابد من معرفة نظرية لخصائص الشكل تكون أساساً للتطبيق، وهكذا أخذ عبد القادر القط يفرق بين البطولة الإيجابية والبطولة السلبية في الرواية والمسرحية، ويميز بين المعنى الفني للسلب والإيجاب، والمعنى الأخلاقي لهما، وقد كان هذا التمييز ضرورياً في الفهمينيات التي شاعت فيها أفكار كانت تضيء أحياناً بالقيمة الفنية في سبيل القيمة الاجتماعية والسياسية، فالبطل الإيجابي من وجهة النظر الاشتراكية مثلاً هو الذي يتعامل أعداءه الطليقيين، ويدافع عن قضايا الكادحين، أما في نظر عبد القادر القط، فالبطل الإيجابي هو الذي يستجيب للدوافع الخارجية والداخلية المتناقضة، ويشارك في صنع الأحداث بما يتفق مع تكوينه وما يتيح له الظروف المحيطة من قدرة على الاستجابة والمقاومة والاختيار.

وقد أدى نفاق القط عن البطولة الايجابية كما يفهمها إلى صدام عنيف مع يوسف السباعي الذي كان يمثل السلطة في الحركة الأدبية المصرية منذ أواسط الخمسينيات إلى أواخر السبعينيات.

وكان أكثر النقاد المصريين يتجاهلون رواياته، فإذا التفتوا لها فليظفروا ما فيها من ضعف وتفكك، كما فعل محمد مندور، وكما فعل عبد القادر القط، فكان جزأهما وضع اسميهما في قائمة المعانين للثورة، وقد عانى مندور من هذا حتى رحل، أما عبد القادر القط فظل يمنع هو وزوجته التمساوية وأولاده الصغار من السفر إلى الخارج حتى توسط بعض الوسطاء كمهدي علام وعبد الرحمن الشرقاوي بين الكاتب المستبد والنقاد الضحية فتتمت المصالحة، وهذه النقطة لا تزال غامضة بالنسبة لي، فقد تخرجت دائماً من الحديث فيها مع الدكتور عبد القادر القط، وسوف يكون مفيداً أن نعرف تفاصيلها منه.

وفي اعتقادي أن عبد القادر القط لم يقدم تنازلات جوهرية، فإذا كان قد كلف عن مهاجمة السباعي، ورضى بالتعاون معه، في بعض المجالات العملية، فلم يكن لهذا التحول أثر في نقده وكتابته؛ فقد ظل عبد القادر القط وفيًا لأفكاره لم ينقضها ولم يتنكر لها.

والناظر في مؤلفات القط يجد اتصالاً واطراداً وتطوراً. فموقفه الذي فضل فيه البحتري على أبي تمام كما فعل الأمدى من قبل، هذا الموقف الذي تبناه في رسالته حول «مفهوم الشعر عند العرب» يتردد صداه في كتابه «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر» وهو الكتاب الذي ناقش فيه الرومانتيكية العربية، واعتبرها أفكاراً مستعارة لا تستند إلى أساس موضوعي في الواقع العربي، ورد العناصر الرومانتيكية في شعرنا الحديث إلى التيار الوجداني في الشعر العربي القديم. فالقط بتشكك في أي تجديد لا يستند إلى أصل ثابت، ويعتبر الاطراد والتلفائية نليلاً على الصدق، وسبيلاً إلى الإجادة والإقناع. وقد كنت أتمنى أن أقف وقفة أمام شعر عبد القادر القط الذي كانت قسوة صاحبه عليه مغرية للنقاد بتسيانته وتجاهله، فهو يستحق النُصفة منهم ومن صاحبه، لكننا مضطرون لتأجيل هذه الوقفة حتى تسنح فرصة أخرى.

في الاحتفال الذي أقيم في كرمه ابن هاني ببلوغ عبد القادر عامه الثمانين، نصمنا القط بأن نبليها مثله لكن دون تعجل. وكان الشاعر القديم قد تمنى لنا أن نبليها كذلك، لكنه خوفنا منها حين قال:

إن الثمانين - ولغتها -

قد أحوجت سمعي إلى ترجمان

يعني أن السن قد أضعفت حواسه، فأصبح في حاجة لمن يصرخ في أنه بما يقال. غير أننا لم نجد عبد القادر القط في حاجة إلى من يترجم له، فإذا كان لنا أن نعمل بنصيحته فلن نقصر!

عبد المنعم رمضان

رحيل شاعر القرن؛

محمد مهدي الجواهري

وداعاً أيها الشريد

أرح ركابك من أين ومن عشر كفاك جيلان محمولاً على خطرٍ
كفاك مرحش درب رحت تقطعه كأن مغبره ليل بلا سحرٍ
ياسامر الحى بى شوق يرمضنى إلى اللدات إلى النجوى إلى السمير
وياسملاعب أنرابى بمنعطف من القرات إلى كوفان فالجزر
فالجسر عن جانبيه خفق أشرعة رفافة في أعالي الجو كالطُور
إلى الخورنق باق في مساحيه من ابن ماء السما ماجر من أزر
فى جنة الخلد طافت بى على الكبر رؤيا شباب وأحلام من الصغر
أصطادهن بزعمى وهى لى شرك يصطادنى بالسنا واللفظ والخفر



مصادفة كانتها تدبير حائق أن يولد شاعر كالجواهري في بلد هي النجف، والنجف بلد علم وأدب، هي من بلاد الضاحية، وهي مركز راسخ من مراكز الشيعة، وهي محافظة حد الجمود مما جعل نبهاها يتطلعون إلى الحركة، وهي قبل ذلك ذات رونق وذات اعتدال جو وذات صفاء، ومصادفة أيضاً كانتها تدبير حائق أن يولد الجواهري في بيت شعر، فأبوه عبد الحسين شاعر له ديوان لم يطبع بعد - هكذا قال



الجواهري - وأخوه الأكبر عبد العزيز شاعر بلا دواوين، وأخوه بالمصانعة وهو ابن عمته بالدم شاعر تعرف أن اسمه الشيخ على الشريقي، والعائلة كلها دينية الأصل، إمامية، جعفرية، تنتسب إلى الشيخ محمد حسن صاحب جواهر الكلام في شرح شرائع الإسلام - أي صاحب الكتاب المسمى لعظمته بالجواهر، وهو - الرجل أو الكتاب - ركن من أركان الفقه الإسلامي لا يمكن لإمام أن يوصف بالاجتهاد إن لم يجتزه، وبيت الجواهري لم يكن البيت الوحيد من بيوت النجف الذي انتسب إلى كتاب، فهناك بيت آل كاشف الغطاء - أخوال الشاعر - نسبة إلى كتاب كاشف الغطاء، وهناك أيضاً بيت آل بحر العلوم - أقربائه - نسبة إلى كتاب البحر. والكتابان أيضاً وضعهما صاحباهما في أصول الفقه، مصادفة كانها تدبير حائق أن يولد شاعر كالجواهري سنة ١٩٠٠ على الأرجح أو على التقريب فيكون فاتحة لبدائيات القرن، وأن يموت في أيامنا ليكون فاتحة لنهايات القرن نفسه.



جربيني من قبل أن تزدريني وإذا ما ذممتني فاهجريني
أنا ضد الجمهور في العيش والتفكير طرّاً وضده في الدين
كل ما في الحياة من متع العيش ومن لذة بها يزدهني
الثقة باليد والمدحاجة في الناس عدو لكل حر فطين
أثني لى أنزل خفيماً على صدرك عذبا كقطرة من معين
وافتحى لي الحديث تستملحى خفة روحى وتستطوى مجونى
تعرفى أننى ظريفٌ جديرٌ فوق هذى النهود أن ترفعينى
قربينى من اللذذة المسهها أرينى بداعاة التكوين
ما أشد احتياجة الشاعر الحساس يوماً لساعة من جنون

مصادفة أخرى كانها تدبير حائق، أن ينشأ الجواهري في صلب منهج وأن تكون له حافظه تساعده على اجتيازه، وأن تكون صدارة هذا المنهج للمتنبي خاصة، وكذا لامالي أبى على الغالى، والبيان والتبيين للجاحظ والكامل للمبرد، وادب الكاتب لابن قتيبة، وفوق ذلك أن يكون مزاجه الفطري عنيقا ويقارب مزاج المتنبي، يقارب شخصيته، يقارب حياته، فتعجبه شخصية المتنبي وجبروته، يعجبه جبروت اللفظة والكلمة عنده، وينتبه إلى البحترى فيراه الرسام النابغ العبقري في لسانه، ويرى أن الصورة التي يؤدها لم يؤدها



الشاعر الراحل محمد مهدي الجوادري

أحد مطلقاً، لم يزلها المتنبي ولا غيره، والجوامري صاحب المزاج العنيف أو المنحوس - حسب قوله، لابد
يطوى حباً عنيماً للحياة ولا ينطوى عليه، بل يفور، فيكتب بالإضافة إلى جريبي نصيبته «عريانة»

أنت تلدين أُنَى ذو لُبــــــــــــــــاتهِ الهوى يستشير فيَّ المجانهِ

ويكتب دليلاً معها»، ويكتب غير ذلك، وفي كل قصائد فتوته تلك، سنراه يتعلق بالجدس، ويتحرك فوقه،
حتى يصل «العضو الذي مازله الله على كل مالديك وزن» ويكتشف أنه ورد «الحوض ممتلئاً شهداً يفوح
أريجهِ العطر»، المؤسف أن الجوامري سيهجر هذه الجغرافيا قبل أن تكتمل، قبل أن تنضج وغير المؤسف
أنه وعلى الدوام سيظل يعتقد أن الشاعر عنده يجب أن يموت وهو شاعر، أن الشاعر عنده يترك حياته ولا
يترك الشعر، أن الشاعر عنده يشبه الثائر لابد أن يموت في ميدان المعركة:

أُتَعْلَمُ أَمْ أَنْتَ لَا تَعْلَمُ بَأَن جِرَاحَ الشَّحَايَا نُمُ
أَتَعْلَمُ أَنَّ جِرَاحَ الشَّهِيدِ تَظِلُّ عَنِ الثَّارِ تَسْتَفْهِمُ

علق الجوامري قدره ومصيره في ذيل شعره، ولم يتأخر أبداً عن السداد، خرج من النجف نهائياً وإلى
بغداد سنة ١٩٢٤، حيث سيعمل مدرسا في المعارف، لكن قصيدته بريد العودة والتي نظمها سنة ١٩٢٦
وكان أثناء ذلك يعضى شهور الصيف في إيران أدت إلى فصله من وزارة المعارف، ثم وقع عليه اختيار
نادر - كترضية - أن يعمل سكرتيراً في تشريفات الملك فيصل، وأثناء ذلك ينشر قصيدة «جريبي» بتوقيع
مستعار (ابن سهل) مما أحدث ضجة دفعت به إلى الاستقالة من ديوان التشريفات لولا أن الملك فيصل
استبقاه، على ألا يفعلها ثانية ففعلها ثم استقال، فنقل إلى الجوامري علق قدره ومصيره في ذيل شعره،
كما أنه علق شعره على جناح معاداة الحكام، هو الذي لم يتحزب، لم يكن عضواً في منظمة أو في خلية،
كان جيشه سرياً من قوافيه وكان حزبه ثورته الخاصة، سيؤيد انقلاب ١٩٣٦ الذي قاده بكر صدقي وقيل
فوات بضعة أشهر سيؤيد تأييده له، سيصبح نائباً في مجلس الأمة سنة ١٩٤٧ عن دائرة كركلاء وقيل
انقضاء عام على التقريب وعلى إثر معركة بورتسموث (المعاهدة) التي قتل فيها أخوه جعفر سيستقيل من
المجلس، وفي أواخر الخمسينيات وبالتحديد ١٩٥٨ سيؤيد عبد الكريم قاسم بمرارة وقصائد وقيل مرور
ثلاث سنوات سينقلب ضده ويخرج عليه، ويخرج منفياً من العراق كله، وحتى في بيروت يطرد بعد إلقائه
قصيدة تالين عبد الحميد كرامى، وقبلها بحوالي عقد من السنوات كان قد تعرض لمضايقة السلطات
الفرنسية في لبنان والمنع من دخوله لمدة سنتين تاليتين وذلك بسبب قصيدة، علق الجوامري قدره
ومصيره في ذيل شعره كما أنه علق شعره على جناح معاداة الحكام.



نامى جيباع الشعب نامى حرمستك ألهة الطعام
 نامى فإين لم تشبىعى من يقطعة فــــمن النام
 نامى على زبد الوعد يذاف فى عــــسل الكلام
 نامى نزرع عــــرائس الأحلام م فى جنح الظلام
 نتورى قــــرمص الرغيف كــــلدرة البدر النمام
 ونرى زرائبك الفــــاح مــــبلطان بالرخام



كان الجواهري شاعرا كلاسيكيا وانثا، يتمتع بأمانة فظة كثيرا مالمست ذوقى، وقراءة الجواهري فى وجه من وجوهها هى قراءة لتاريخ العراق المعاصر، وفى وجه آخر من وجوهها هى قراءة لتقاليد الإرث الشعري العربي كله، ان يقلل من قيمتها إطلالة روس عصابة على النسيان مثل روس المتنبي والبحتري وأبى نواس وابن الرومي، والجواهري يكشف فى جوهره عن إصرار ملح على ان الشاعر يجب ان ينتصر دائما، وإذا كنا الآن نميل إلى القول إن الشاعر لا ينتصر إلا أننا لا نستطيع الصمود أمام إصراره الملح، والجواهري شاعر يمتلئ شعره بالمرآثى وصور الاستشهاد، كأنه يمشى على ساقين، إحداهما فى كربلاء الحسين، المدهش أنه لا يبكى، إنه يفضب، ويهرض، ويثوعد، بل، يسخر، ويفنى، «ما تشاؤون فاصنعوا، فرصة لا تضيع، اى طرطرا تطرطى، تقدمى تأخرى، تشيعى تسنتى، تهودى تنصرى» وهو شاعر صورة، شاعر رسم، لم تفوه الرومانسية، ولم تفوه الرمزية، وبخل يعمل على تضخيم اللفظ وفسوح الرؤية، ظل مأخوذا بالناس ظل مأخوذا بفزانة الألب، وغنائية الجواهري غنائية مجروحة تختلف عن غنائية شوقي الصافية، فمنجورة شوقي حنجرة فرد أراد ان يبتنى أحيانا قضايا الجماعة، أما حنجرة الجواهري فغالباً ما كانت حنجرة جماعة، حنجرة تنزف التناقضات والكبرياء، حنجرة منفوخة وممتلئة بالآمال وغذابات ونفى، ولكنها رغم ذلك محكمة كأن إحكامها استطاع ان يجعلها أكثر من حنجرة، استطاع ان يجعلها تحتوى الجواهري نفسه داخلها، مدغنية بسوائها وتكشف عنه بجلدها الشفاف وغازاتها وعرقها، وفيما كان شوقي جسدا فارعا بين أجساد من نسيجه نفسه، كان الجواهري تنورا يفرى بالملامسة، يتنورات الجواهري طويلة تطفح بالعفوية والاسترسال تطفح بالجلل، كما انها وفى أحيان كثيرة لا تمتلك الاقتصاد فى البناء ولكنها تمتلك ان تكون حادة ومبببة، تمتلك ان توجع

قال: أولك أم؟

قلت: وكيف لا

قال: وأين تركتها

قلت: تركتها على قارعة الطريق ويدها كتاب وإبريق ومبخرة

قال: وما هذا؟

قلت: هذا من عقائدها

قال: عقائدها؟

قلت: أجل من عقائدها. . إنها كلفتني أن أقبل الكتاب وقد حملته

باليمين، فقبلته ولكن بعد أن أخذته منها بالشمال، وأرادت أن

ترش الأرض من حولى بالماء ومن أنبوية الإبريق، فرشت به

الأرض ولكن بعد أن رفعت الإبريق إلى فوق ومن فوهته

قال: والمبخرة؟

قلت: إني حطمتها. وإن والدتي لمتشائمة وحزينة من أجل ذلك

قال: مفهوم أنها حزينة ولكن لماذا هي متشائمة؟

قلت: لأنها تعتقد أنني لا أرجع إليها سالما وقد حطمتها

قال: وأين ولدتك أمك؟

قلت: على قارعة الطريق أيضا

قال: أكل شيء على قارعة الطريق؟

قلت: أجل، إنها من المعتقدات بـ أسطورة سيادة النور وعبودية الظلام
وهي ترتجف رعباً من الليل ولذلك فهي لا تضع حملها إلا على
قارعة الطريق
قال: وداعاً يا أيها المغنى لنور الشمس

وداعاً أيها الشريد



مختارات من شعر الجواهري

خلي ركابك



خلي ركابك عالقاً بركابى
سأضم فى قبرى لنؤنس وحشنى
ما كنت أحسب أن طارقة النوى
حتى ابتليت بيوستها ونعيمها
فما بعينيك التين استودعا
نحن السبايا أربع فى غربة
قد كنت أصعق فى حضورك دهشة
اصنى لجيرمك طائفاً فى مسمى
وأزير طيفك ناظرى فى يقطعة
وأجله عن أن يزور على الكرى
فصر الطريق يطيل فى أنعمابى
رعش الشفاء ورجفة الأهداب
قصوى المطاف وغاية التطلاب
فلذا بها سبب من الأسباب
سر الحياة وحيرة الألباب
أنا والهوى ويدى وكأس شرابى
فتصورينى منك رهن غياب
وأشم عطرِكَ عالقاً بشبابى
مرح الخطى ثملاً على الأهداب
فيتيه من ظلماته فى غاب



إِنِّي وَجَدْتُ أَتَيْتَ لَاحَ بِهِ زَنِي
أَلَقَ الْجَبِينِ أَكَادَ أَمَحَ طَحَهُ
وَمَنُورُ الشَّفَتَيْنِ كَلَدَتْ فَرْجُهُ
وَبَحِثَ كُنْتُ تَنَاقَلْتُ عَنْ جَانِي
نَهَبَ الْعَيُونَ يُشِيرُهَا وَيَزِيغُهَا
مَتَوَزَّعُ الْجَنْبَانِ بِرَقَبٍ قَادِمًا
حَسْبِي وَحَسْبُكَ شَقْوَةٌ وَعِبَادَةٌ
إِنْ لَيْسَ تَفَرَّغَ مِنْكَ كَأْسُ حَيَاتِي

نَاجَيْتُ قَبْرِكَ



فِي نَفْسِ اللَّهِ مَا أَلْقَى وَمَا أَجَدُ
قَدْ يَقْتُلُ الْحَزْنَ مِنْ أَحِبَّابِهِ بِمَدَا
تَجَرَّى عَلَى رِجْلِهَا الدُّنْيَا وَتَبِعَهَا
مَسَلْنِي إِلَى بَدَأِ تُمَدِّدُ إِلَيْكَ يَدُ
أَهْذَى صَخْرَةٍ أَمْ هَذِهِ كَبَدُ
عَنْهُ، فَكَيْفَ يَمُنُّ أَحِبَّابُهُ فَقَدُوا
رَأَى بِتَسْلِيلِ مَجْرَاهَا وَمَعْتَقَدُ
لَا يَدُ فِي الْعَمِيشِ أَوْ الْمَوْتُ تَحْدُ
وَأَمْرُ ثَانِيهِمَا مِنْ أَمْرِهِ صَدُ

وَصَرَفْتُ عَيْنِي



وَصَرَفْتُ عَيْنِي وَهِيَ عَالِقَةٌ
عَنْ كُلِّ مَا جَرَتْ الدَّمْعَاءُ بِهِ
صَرَفَ الرُّضِيعَ بِرُغْمِهِ مَظْمَا
مَادَّقَ مِنْ شَيْءٍ وَمَا عَظْمَا

عن دورة الوجوه التي انحبت
نظت به شفتان زودتا
جمع الشفتان يمج مرشفه
عن روعة النهدين خلتها
عن كل ما فيها وأحبها
حتي لأجل أن تُمد يدي
عربتها فلأ وما أمت
وصرفت عيني أدري ألياً
كان الوجود أريد علماً

أقول مللتها وأعود



أقول مللتها وأعود شوقاً
بلى وكأني لم أئن منها
ولا مالت بأكوسها دعاها
ولم أعكف على مرضى جفون
مضت عشر وعامان استقلاً
تقول ما يشاء خبيث طبع
بأني حول إن أعزرتني
كأني ما عشقت ولا ملت
أما اليد الغصون ولا أملت
مسطرة الحفاف ولا أملت
ولم أبرأ بهن ولا اعتلت
وما استعفيتهن ولا استقلت
بلون طباعه حتى كملت
على اللان أعزرتني

وأنى ما طلعت على صحاب
 معاذ الله والخلق المصطفى
 ولكنى وجدت الود مـوـمـاً
 فمن خَلِّ رميت وما خنلت
 خبرت الناس والأيام حتى
 تسرهم هتاتى لم أسائل
 ولم أخبط معاجنهم فحسبى
 ولم أسأل مغالزهم خيوطاً
 كذلك خلقت ما ساومت خدنى
 ولا خودعتُ بالأمجاد يوماً
 ولكن بالسجبة وهى صفو
 وجدت الحسن يكملُ بانتفاص
 أسرُّ بقـرـيـهـم إلا أفلت
 وحرة طينة منها جبلت
 يراد بها تـجـار فاعـتـزلت
 وعن جين خنلت وما خنلت
 يلدئ كليلـتـان بما نخلت
 بهم «عرُّ الهنات» ولا حـسـفـلتُ
 بها الثمرات منها قد سللت
 غنى عنهن بى فسيمما نسلت
 على العـمـورات منه ولا اهـتـبـلت
 ولم اهتف بهن ولا ابتـسـهـلت
 وبالنفس الرضـيـة وهى صلتُ
 فلو قبض الكمال لما كملت

•

الوترى



أنا حننهم ألجُ البيوت عليهم
 أنا ذا أمامك مائلاً منجبراً
 وأسط من شفتى هزماً أن أرى
 أعزُّ الحبـاء على الحيلة تكالبا
 أغرى الوليدَ بشتمهم والحاجبا
 أطأ الطغاة بشعْ نعلى عازبا

•

أفروديت



لك - كالبركتين تحت ظلال الماء
 لك - كالزهرتين صببت دماء
 لك - كالخنجر المغطى بذاك الد
 لك - نحر كما تبلج للصبي
 لك - صدر كسلة الزهر بالنها
 وامسقامت كمثلى أعمدة العا
 لك تلك الدورات حللى
 لك بطن كأنها مضمحل الدب
 رزقت سرّة كل ولوة الغ
 لك - مثل الهلال من خلل الغا
 سرور رقاً وأوغلا - عينا
 من غزال عليهما - شفتان
 دم مخضوضبا - شقين لسان
 ح عمرو ضوى به المشرقان
 عين نطت فويقه زهران
 ج، الذراعان منك والفخذان
 مبهر، صنع معجز فنان
 بجاج أو ثوب أرقط ثعبان
 حواصي قد ركزت على فنجان
 به يمدد رفغ رفيع مكان

يا دجلة الخير



حييت سفحك عن بعد فحييني
 حييت سفحك ظمأناً ألوذ به
 يا دجلة الخير يا نبعاً أقارقه
 إني وردت عيون الماء صافية
 يا دجلة الخير يا أم البساتين
 لود الحمائم بين الماء والطين
 على الكراهة بين الحين والحين
 نبعاً نبعاً، فما كانت لثروني

وَأَنْتَ يَا قَلْبًا تَلْوِي الرِّيحَ بِهِ
 وَدَدْتُ ذَاكَ الشَّعْرَ الرِّخَصَ لَوْ كَفَّنِي
 يَا دَجَلَةَ الْخَبِيرِ قَدْ هَانَتْ مَطَامِحُنَا
 أَنْفُسَيْنِ مَقْبِلًا لِي مَرَامِيَّةُ
 خُلُوكٍ مِنَ الْهَمِّ إِلَّا هُمْ خَافَقَةٌ
 تَهْزِنِي، فَأَجَارِيهَا، فَتُلْفَعُنِي
 يَا دَجَلَةَ الْخَبِيرِ يَا أَطْرَافَ سَاحِرَةٍ
 يَا أُمَ بَغْدَادَ مِنْ ظَرْفٍ وَمِنْ غَنَجٍ
 يَا أُمَّ تِلْكَ الَّتِي مِنْ أَلْفٍ لَيْلَتِهَا
 لَيْ النَّسِيمِ أَطْرَافَ الْأَفْئَانَيْنِ
 يُحَالِكُ مِنْهُ غَدَاةَ الْبَسِينِ يُطَوِّبُنِي
 حَتَّى لَا ذَنْيَ طِمَاحٍ غَيْرِ مَضْمُونٍ
 بَيْنَ الْحَشَائِشِ أَوْ بَيْنَ الرِّيحَاتِ
 بَيْنَ الْجَوَانِحِ أَعْنِيهَا وَتَعْنِي
 كَالرِّيحِ تَعَجَّلْ فِي دَفْعِ الطَّوَاحِينِ
 يَا خَمْرَ خَايِيَةِ فَيَ ظِلِّ عُرْجُونٍ
 مَشَى التَّسْبِيحُ حَتَّى فِي الدُّهَانَيْنِ
 لِأَنَّ يَعْقُبَ عَطْرُ فَيَ التَّلَاحِشَيْنِ



شكرى محمد عيار

لعل اعظم ما يهديه الناقد العالم الأديب إلى الحركة الأدبية المعاصرة هو إدخال هذه الحركة في التراث، وإدخال التراث فيها، حتى تتكسب عمقا حضاريا يؤهلها للبقاء والنماء.



فعالم الأدب ليس مؤرخا فحسب، ولا ناقدا فحسب. إنه معنى بالظواهر الأدبية بما هي ظواهر إنسانية تتشابه في أصولها، أو في مقوماتها الأساسية، ولكنها لا تتكرر أبدا، حتى في العصر الواحد، كما لو كانت خارجة من آلة واحدة. وإذا كان عالم الأدب معنيا بالإنتاج الأدبي في عصره، وما يحمله من دلالات كامنة في أشكاله الفنية، وما ينبئ عن اختلاف هذه الأشكال ودلالاتها من أحوال اجتماعية مركبة ومتغيرة، فإنه يكون مؤهلا أكثر من غيره لفهم هذه الأشكال والدلالات في ضوء نظائر لها من مجتمعات أخرى، أو من عصور سابقة. ذلك بأن الناقد المعنى بالعمل الأدبي في ذاته لا يعطينا إلا رؤية لتركيب هذا العمل أو دلالاته (حسب اتجاه الناقد) ولا يتناول العمل باعتباره تعبيراً عن حالة جماعية، يمكن فهمه فهما أصح إذا فهمنا هذه الحالة بمختلف جوانبها، ولا باعتباره حلقة في تراث معتد، بحيث نتبين موقعه من هذا التراث (حتى ولو كان موقع الإنكار والرفض). والمؤرخ - من جانب آخر - ينظر إلى عصر مشغى، محاولا أن يرصد خصائصه من حيث الموضوعات والأفكار والأساليب الفنية، وأن يربط هذه الخصائص بالتراث السابق عليه، مغفلا الحركة الأدبية المعاصرة. والنقد

عبد القادر القط والرؤية النقدية في تاريخ الأدب

الأدبي الأكاديمي، وتاريخ الأدب الأكاديمي، ينحوان - في معظم الأحيان - هذا المنحى المنفصل، فيعزلان الحركة الأدبية المعاصرة عن الحياة وعن التراث.

ولا نظن أن أحدا سبق أستاذنا طه حسين - عميد الأدب العربي - إلى مثل هذا الربط بين الحركة الأدبية المعاصرة وتاريخنا الأدبي. لقد كان الشعر الرومنسي لا يزال يتلمس طريقة على أيدي شعراء المهجر من ناحية، وشعراء المدرسة الحديثة - أو مدرسة الديوان كما سميت فيما بعد - من ناحية أخرى حين أخذ طه حسين (في أوائل العشرينيات) ينشر مقالاته عن شعراء الغزل في العصر الأموي، وشعراء المجون في العصر العباسي، مبينا أن كلا الفريقين عبر عن نوازع الناس في عصره بأمانة وحس. وقد أثارت هذه المقالات من اعتراض المحافظين ما أثاره الشعر الرومنسي الجديد نفسه.

عبدالقادر القط تلميذ طه حسين، نشأ عندما كانت الحركة الرومنسية العربية في أوج تطورها، وكان شعره، في مرحلة الشباب، جزءا من إزهارها الأخير، وعندما تحول إلى الطريق الأكاديمي كان العالم العربي يمر بتغيرات عميقة شملت الحركة الأدبية فيما شملت من جوانب الحياة. لم يغب عن وعيه وقد تفرغ للبحث والنقد الأدبي أن هذه المرحلة الجديدة لم تكن إلا حلقة في سلسلة التطورات التي نقلت العالم العربي من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، والتي بدأت منذ أوائل القرن الماضي. وكان يملك الحس الفني والمنهج العلمي

الذين مكناه معا من أن يُعَمِّم المكاسب التي تحققت للأدب العربي الحديث، والوضع الجديد الذي انتهى إليه، بكثير من الحياد والموضوعية، وأن يستشف، مع المبدعين الجدد، الأفاق التي يمكن أن يستشرف إليها. وهكذا جاءت دراسة الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر نموذجا ممتازا لما يصح أن نطلق عليه اسم «التاريخ النقدي» للحركة الرومنسية العربية. ثم لم يلبث أن تبين له خلال عمله الأكاديمي أن هذا العصر الحديث برمته يمكن أن يقارن بعصر سبقه بقرون كثيرة، وتمت فيه نقلة حضارية عظيمة. ولو أن المقارنة هنا تتناول «نوع» التأخير الحضاري وتأثيره في الأدب، ولا تتناول «حجم» ذلك التغير. فلا الانقلاب الصناعي الذي نشأت على أثره الحركة الرومنسية في أوروبا، ولا ظهور الطبقة المتوسطة التي عبرت عن آمالها وآلامها بهركة أدبية شبيهة في عالمنا العربي المعاصر، يمكن أن يقاسا إلى ما أحدث الإسلام من انقلاب هائل مفاجئ في حياة العرب.

يقول عبدالقادر القط:

«ولعلنا نستطيع أن نتخيل جسامة هذا الانقلاب إذا تخيلناه في صورته الحية خارج إطار التاريخ المسجل الذي لم يكن يضم - في الأغلب - إلا الأحداث والوقائع التاريخية الكبرى. ولأننا أن نتصور الإنسان العربي الذي عاش حياته التقليدية في الجزيرة العربية متصلا بأسباب قوية أو ضعيفة بما جاورها من بلاد، وقد وجد نفسه فجأة محاربا في سبيل عقيدة دينية جديدة غيرت كثيرا

حسبين يقول: «ولست أشك في أن عمر كان صديقا للمرأة بالمعنى الحديث الذي تفهمه لصداقة المرأة. كان يريد لها من الحرية مثل ما يريد للرجل، وكان يريد أن تكون صلة الغزل بين الرجل والمرأة صلة ظاهرة لا حرج فيها ولا جناح. وكان يريد أن تظهر المرأة فخرها بجمالها وروعيتها كما يظهر الرجل فخره بشجاعته وبأسه وكان يريد أن تستفيد الجماعة الإنسانية من خلال المرأة كما تستفيد من خلال الرجل. كان يريد أن تزيل الفروق بين الجنسين والا يكون بينهما حجاب». فيعلق عبدالقادر القط قائلا: «ولا نظن أن عمر بن أبي ربيعة كان يسعى إلى (تحرير) المرأة - قاصدا أو عن غير وعي - ولا انه كان (يريد لها من الحرية مثلما يريد للرجل)، فما كانت احوال المجتمع العربي حينذاك تسمح بشيء من هذا ولا تقيمه في نفوس أكثر الناس تحررا (وعصرية)».

حسب الناقد - إذن - أن يظهر لنا العنصر الإنساني المشترك دون حيف على التاريخ، بل إنه ليسبب للظروف التاريخية - من إقليمية واجتماعية وسياسية - حسابها في نشوء الظاهرة الأدبية، وإذا كانت الدراسات السابقة قد عنت بهذه الظروف التاريخية، بالذات، فقد بقيت أمام الناقد الأدبي مهمة البحث في الفن الأدبي: كيف طوره أصحابه حتى يعبر عن هذه الصنعة الحضارية بجوانبها المختلفة... والناقد يلاحظ أن الأساليب تتجاوز ولا تتعارض، ومن ثم يتحدث عن «طوائف» من الشعراء ولا يتحدث عن «مدارس» أو «مذاهب».. فيتحدث مثلا عن

من قيمته الروحية والخلقية والاجتماعية، ثم خائضا في أحداث سياسية وفتن (وحروب أهلية) حول نظام الحكم والاقتصاد والعصبيات القبلية القديمة، ثم مهاجرا ومستقرا في تلك الاقطار التي دفعت إليها الفتوح الإسلامية ومواجهتها لأنماط من المعيشة والسلوك الحضاري والتراث الفكري غير تلك الأنماط التي ألفها في موطنه القديم. لنا أن نتصور هذا الإنسان وقد واجه ذلك الانقلاب المفاجئ الشامل في حياته، فتدرك إلى أي مدى كان يعيش في (أزمة) نفسية عنيفة متذبذبا بين القديم والجديد».

وهكذا جاءت دراسة عبدالقادر القط «في الشعر الإسلامي والأموي» متصلة من قريب بدرسته السابقة عن «الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر»، رغم الفاصل الزمني الكبير بين العصرين، ورغم الفارق الهائل بينهما في حجم الظاهرة التاريخية، فكلاهما وضع الإنسان العربي في أزمة نفسية عنيفة، عبر عنها من خلال أدبه، بل من خلال شعره خاصة، وهو فنه الاصيل على مدى العصور. تلك الأزمة «بين القديم والجديد» يعيشها الإنسان العربي اليوم، كما عاشها قبل ثلاثة عشر قرنا.

والقط أحصف من أن يسرف في المقارنة. فبين العصرين اختلافات تاريخية مهمة، مادية واجتماعية. بل إنه يأخذ على أستاذه طه حسين نظرتة العصرية للبائع فيها إلى موقف عمر بن أبي ربيعة من المرأة. فطه

في الشعر الجديد، وتفرع منه ما يسمى «الإرصاد»، وهو أن يأتي الشاعر قبل القافية بكلمة من نفس مادتها، أو بالكلمة ذاتها، فيكون ذلك إشعاراً بالقافية قبل ورودها، وهو أسلوب يناسب الشعر الخطابي بوجه خاص، ولذلك نجده عند الكميت كثيراً.

ومع أن ذا الرهمة، الشاعر التجدي، شغل بوصف مشاهد الصحراء وبرع فيه، فإننا نجد له قطعاً غزلية تكاد تشبه شعر العذريين.

فلا عجب إذا شغل الكلام على العذريين وجيرانهم الحضريين من شعراء الغزل أيضاً قرابة نصف الكتاب، وتقلص الكلام عن «الثلاثة الكبار» - جرير والفرزدق والأخطل - إلى السبع تقريباً (نحواً من ستين صفحة). فهؤلاء العذريون وجيرانهم في مكة والمدينة شعروا أكثر من غيرهم بمنف الأزمة الحضارية التي قلبت ميزان حياتهم القديمة، وعبروا عن معاناتهم النفسية من خلال شعرهم الغزلي - وإذا كان من المسلم به أن عاطفة الحب - بل نوع خاص من الحب - هي موضوع هذا الشعر، فليس من الإسراف في التأويل أن يقال أيضاً إن هذا الشعر الغزلي كان يرمز إلى شعور أعم بال فقد والاعترا ب، كما كانت هذه العاطفة نفسها نتاجاً لمجتمع أوجد الفرد غير المنتمى إلى عشيرة.

ولكن تراث العذريين ظل مقصوراً عليهم، إلا إذا ربطناهم بالحركة الرومنسية في العصر الحديث. أما التراث الذي ظل الشعراء العرب يحملونه كالمسفرة فوق

الهاشميين - وقطبهم الكميت بن زيد - وعن الزبيريين وأشهرهم عبيد الله بن قيس الرقيات، والخوارج ومنهم لطري بن الهجاء وعمران بن حطان، وعن «المحترفين» الذين كانوا يقصدون إلى الأمراء والخلفاء يمدحونهم وينالون عطاياهم. ولا يجد إلا فئة واحدة بين هذه الفئات يمكن أن نطلق عليها اسم «حركة» شعرية، وهم العذريون، إذ أنهم قدموا للمرة الأولى في تاريخ الشعر العربي شعراً عاطفياً خالصاً، عبروا به عن مشاعرهم الذاتية، فتميزوا عن الشعراء الجاهليين بخصائص فنية كثيرة ومهمة، في مقدمتها وحدة الموضوع، وبسهولة العبارة، وابتعادهم عن الصور التقليدية، والتعبير المباشر عن لوعة الفقد والحرمان. وهذه سمات ظهرت بوضوح في شعر المجازيين من سكان البوادي، ولكنها لم تقتصر على هؤلاء، فقد نجد نظائر لها في بعض شعر الخوارج مثلاً. كما أنها تجاوزت - ولا تناقض - غزل الحضريين الذين كان إمامهم عمر ابن أبي ربيعة، مع أن عمر كان يبدأ بعض قصائده الطويلة بوصف الأطلال، بل تصمد في إحدى هذه القصائد أن يعارض معلقة امرئ القيس.

وقد استعاض العذريون عن التصوير الخارجي الذي كان يعتمد إليه الشاعر الجاهلي حين يتفزل، مثلما يصف ناقته أو فرسه أو غيرها من عناصر الحياة البدوية، بوسائل لغوية أكثر مناسبة للتعبير للتدفق عن العاطفة، وأهمها التكرار. ولم يلبث التكرار أن أصبح أسلوباً مهماً

إن هذا الحكم الأخير من ناقدنا العالم الأديب يتفق مع موقف المجددين في العصر الحديث من تراث الشعر القديم (ابتداء من مقدمة شوقي للطبعة الأولى من ديوانه). ولكن هل يصلح النفي «التقاني» الذي تم على أيدي المعريين نموذجاً للتخلص من أزمة الشعر الحديث وهل تغيرت الظروف الاجتماعية التي جعلت لذلك النمط التقليدي السيادة على غيره من أساليب الشعر على مدى القرون؟ وكيف أمكن أن يستمر هذا النمط الذي وضع إبان صعود الدولة الإسلامية، متشبثاً بالحياة في عصر التفكير والانحدار؟

أسئلة تحتاج إلى مزيد من البحث من قبل النقاد العلماء.

ظهورهم فهو ذلك الذي شكله الثلاثة الكبار المحترقون. تراث المدح الذي يعتمد على تقليد الجاهليين، وإن كنا لا نعدم بعض الصور المبتكرة عند هؤلاء الفحول. وإذا كان وضع هؤلاء الكبار من حيث التجارب الشخصية والقبلية والاجتماعية والسياسية قد اقترب من وضع فحول الشعراء في الجاهلية، فإنهم، بما نالوه من شهرة ونفوذ، وقضوا على ما تم من تطور فني ولغوي على أيدي المعريين وغيرهم من الشعراء المقلين الذين لم تنح لهم تلك الشهرة وذلك النفوذ، وأصبح الأسلوب الشعري، بما عرف به من رصانة و(جزالة) ونبرة عالية، نمطاً للفحول من شعراء العربية فيما تلا من عصور.



على الراعى



من الناس من لا أراهم كثيراً، ولكننى أعيش معهم دائماً. أنخرهم فى نفسى وأداول الراى معهم. وقد تنطق حيناً ويختلف حيناً آخر، ولكنهم - أبداً - حاضرون معى هؤلاء هم الأصدقاء الذين لا تبلى صداقتهم على مر الأيام.

من بين هؤلاء الأعراء الحاضرين دائماً فى نفسى عبدالقادر القبط منذ أن عرفت فى أوائل الخمسينات، وكان كل منا قد عاد مؤخرًا من بعثة دراسية فى إنجلترا - هو بدراسة الأدب المقارن، وأنا للبحث فى تقنيات أدب المسرح العالمى - منذ أن عرف كلانا الآخر، وأنا أرى فيه نقطة لامعة اعتز بها كثيراً، وأقدر من يملكها كبير التقدير. تلك هى: انفتاح دارس الأدب العربى على غير هذا الأدب من ألوان الإبداع العالمى. على هذا الدرب العظيم سار طه حسين ومحمد مندور ومهدى علام، فجنوا ثماراً كثيرة ألت إلى أدبنا العربى وأغنته ووسعت مداركه. وفيه أيضاً سار عبدالقادر القبط، فقدم أفكاره وأراه ودراساته للأدب العربى، قديمة وحديثة. ونشط نشاطاً كبيراً فى هذا المجال منذ الخمسينات، وكان من أبرز سماته أنهلقى بجماع نفسه فى خضم الحركة المسرحية الزاهرة التى كانت تعيشها بلادنا أيام الزهو القومى.

وقد بلغ من اعتزائى بالدور القيم الذى قام به عبدالقادر القبط فى حقول المسرح والأدب والإناعتين السموعة والمترية، مستنداً إلى دراسته للأدب المقارن فى إنجلترا أن اتخذته شاهداً وعليلاً على أهمية دراسة أساليب البحث فى ميادين الفنون والأدب فى عواصم البحث العالمية. قلت وأنا أدافع عما كانت وزارة الثقافة

عبدالقادر القبط

ثمانون عاماً من الشقاة المنيرة

فصلاته أن يلى برأيه فقال: إن الرواية قد أصبحت بالقفل ديوان العرب.

قال هذا وهو الشاعر والناقد للشعر وأغنية لايزال مقررا للجنة الشعر بالمجلس الأعلى. فعدت أراجعه: ولكن قوما ينكرون هذا الرأي بشدة ويتعصبون للرأى المعارض قال **عبدالقادر القط** فى مدونه المأقوف: «هؤلاء لا يدركون أن الدنيا قد تغيرت...»

والشىء بالشىء يذكر. فقد صرح **محمود درويش** منذ سنوات بأن الرواية ستكون قصيدة القرن الواحد والعشرين. وأنه كان يود لو اتاحت له الفرصة كي يتجه بشعره العذب العميق إلى أرض الرواية. وفى حديث للكاتب المسرحى العظيم **سعد الله ونوس**، للذكورة هارزى الياس، استاذة مادة المسرح فى كلية الآداب بجامعة دمشق ومدرسة النقد والأدب المسرحى فى المعهد العالى للفنون المسرحية بالعاصمة السورية، قال **سعدالله** وهو يجيب على سؤال عن التطورات التى طرأت على كتابته للمسرح فى الأيام الأخيرة: لم أعد اتخيل الصالة وأنا أكتب. لم أعد أتصور جمهورا محددا فى الصالة. وهذا سمح لى بمزيد من الحرية، بحيث استعرت من الرواية، وهى فن الكتابة الفردى وفن التأمل الفردى حينما أدرجتها فى سياق عملى المسرحى الجديد.

ومن قبل **سعدالله**، فلن **توفيق الحكيم** إلى أهمية توسيع نطاق المسرحية بالكتابة فى شكل فننى سماه: «المسرواية» أى العمل الذى يجمع بين المسرحية والرواية فى قالب واحد، ويكتب فى هذا القالب مسرحيته اللافتة للنظر: «بنك القلق».

تقوم به فى ميدان الموسيقى، بإرسال الموسيقيين الواعدين لتعلم فنون الأداء الموسيقى والكتابة الموسيقية والعزف وقيادة الأوركسترات إلى أوروبا، إن هذا الاتجاه هو نفسه ما فعلته الدولة فى حقل التعليم العالى بإرسال البعثت إلى إنجلترا وفرنسا لدراسة أساليب البحث المتطورة فى الأدب العربى. واضفت أن هذا ليس معناه أن الأوروبيين يعرفون أدبنا العربى خيرا منا، وإنما معناه أن أساليبهم فى البحث أكثر تطورا من أساليبنا فضلا عن استنادهم الكبير على المكتبات العامة ومعينات البحث المختلفة التى تساعد الباحثين بتوفير منجزات التكنولوجيا الحديثة. ثم مضيت أقول: إن دراسات طه حسين ومحمد مندور وعبدالقادر القط قد عادت على أدبنا بالنفع الجزيل، وبرزت كل ما أنفق فى هذا السبيل من مال.

لقد أصبح طه حسين بفضل الاحتكاك بالأدب الفرنسى والعالمى مثارة ساطعة الضوء، بعثت الحياة والدفء فى أدبنا. وقضى محمد مندور سبع سنوات فى باريس يسمع ويرى ويقارن ويختزن ثم عاد إلى بلاده صاحب نظرة حديثة فى الشعر والنقد معا، ما لبث أن حولها إلى نقد المسرح حين ازدهر هذا الفن الجميل فى بلادنا منذ أواسط الخمسينيات.

أما **عبدالقادر القط** فقد عاد من دراسته للأدب المقارن بنظرة منفتحة تحارب الجمود وتحضن الجديد. وقد تمثل هذا التفتح فى النقاش الذى دار منذ مدة حول ما الذى يمثل ديوان العرب فى هذه الأيام، الشعر أم الرواية: وقد كنت أحداث **عبدالقادر القط** بالهاتف

بين أبرز ميزات عبدالقادر القط في المسرح القوي، وقدم أراه الكثيرة السعيدة في عديد من المسرحيات التي خرجت إلى النور في تلك الأيام. ترك الشعر ليفرغ لنقد الرواية والمسرحية والقصة، وكان من أوائل من التفتوا إلى أهمية الدراما الإذاعية، المسموعة والمرئية. وكتب أكثر من مرة متفحصا ومرشدا، وداعيا زملاءه النقاد إلى الالتفات إلى أهمية هذا الوافد الجديد على الساحة الأدبية والفنية والثقافية.

وقد كان عبدالقادر القط دائما قاموسى الشعرى، الجأ إليه في طلب تفسير، ما يفضى على من آثار الشعر العربي - القديم أساسا، والحديث أحيانا، فاجد عنده الرأي المنير. أذكر في هذا الصدد أنني كلفته شططا - دون أن أقصد - حين أرسلت له ورقة أثناء أحد اجتماعات المجلس الأعلى للثقافة للنظر في توزيع جوائز المجلس - أرسلت إليه طالبا - في خضم الاجتماع - أن يطلق على بيت شوقي:

ألقى رجائي إذا عزز المجير على

بعيدا عن العمل الثقافي والأكاديمي نشأت بيني وبين النافذ الكبير صداقة هادئة دافئة. كنا كثيرا ما نلتقي في مكازينو الحمام بالجيزة و«الكازينور» أيضا. وكنتم أيامها اقتطع وقتا من عمل في آداب عين شمس، وفي مؤسسة المسرح من بعد، لآتريج إلى العربية أطروحة الدكتوراه التي كتبها بالإنجليزية، واستغرق الاستعداد لها وكتابتها عامين ونصف العام، بينما قطعت ست سنوات كاملة في ترجمتها إلى العربية!

في فترات الراحة كنا نلتقي، ونهتئز الصديق العزيز فرصة انشغالي بالترجمة ليلتقط لي صورا بالآلة

زاملنا عبدالقادر القط في لجنة القراءة التابعة للمسرح القومي، وقدم أراه الكثيرة السعيدة في عديد من المسرحيات التي خرجت إلى النور في تلك الأيام. ترك الشعر ليفرغ لنقد الرواية والمسرحية والقصة، وكان من أوائل من التفتوا إلى أهمية الدراما الإذاعية، المسموعة والمرئية. وكتب أكثر من مرة متفحصا ومرشدا، وداعيا زملاءه النقاد إلى الالتفات إلى أهمية هذا الوافد الجديد على الساحة الأدبية والفنية والثقافية.

وقد كان عبدالقادر القط دائما قاموسى الشعرى، الجأ إليه في طلب تفسير، ما يفضى على من آثار الشعر العربي - القديم أساسا، والحديث أحيانا، فاجد عنده الرأي المنير. أذكر في هذا الصدد أنني كلفته شططا - دون أن أقصد - حين أرسلت له ورقة أثناء أحد اجتماعات المجلس الأعلى للثقافة للنظر في توزيع جوائز المجلس - أرسلت إليه طالبا - في خضم الاجتماع - أن يطلق على بيت شوقي:

ألقى رجائي إذا عزز المجير على

مفرج الهم في الدارين «والكرب»

هكذا كتبت البيت.. واحتار الصديق العزيز في أمر هذا البيت كما أوردته، وطلب إلي أن أمهله حتى يعود إلى مراجعته، ثم اتصل بي من بعد لينبهنى إلى أنني أخطأت في كتابة البيت وأن صحيحه هو:

ألقى رجائي إذا عزز المجير على

مفرج الهم في الدارين والشم

وهو البيت الذي تغنيه أم كلثوم من قصيدة شوقي العظيمة.

جانب من المقهى كان عبدالقادر القط يدخن النارجيلة
فى استرخاء.. وفى جانب مقابل كان يجلس أنور
المعداوى فى عظمة، شعره مصفف ولامع، ويستفز
النظر للصديق نعمان عاشور فيقول: كأننا هما أسدا
كويرى قصر النيل. ويعلق زكريا المجاوى على شعر
أنور المعداوى اللامع فيقول: «خلاص من غدٍ أشتري
حُفا كاملا من البريلياتين أضغ محتوياته كاملة على
شعرى»، يقصد مادام أن الشعر اللامع هو الطريق
المؤدى إلى العظمة.

الفوتوغرافية وأظنها كانت إذ ذاك لا تزال جديدة فى يده.
ولا يزال عندى حتى الآن واحدة من هذه الصور.

وأحيانا كنا نلتقى فى مقهى عبدالحميد بالجيزة،
الذى كان إذ ذاك صالونا أدبيا متميزا، يأتى إليه رضى
صالح وزكريا الحجاوى، ومحمود السعدنى،
وفوزى الششبيشى وأنا. ويستخدم النقاش حول
موضوعات الأدب، وتعرض المجموعات القصصية على
الماضرين. كان محمود السعدنى قد أخرج لتوه
أولى مجموعات القصصية: «السماء السوداء». فى



محمد زكي العشماوي



إن الذي تتلمذ على الدكتور عبد القادر القط أو الذي صاحبه وعاشره وزامله في سنوات حياته الحافلة بالعطاء يعرف أنه ينتمي إلى حضارات متعددة. يجعل في دمائه التقاليد العريقة ويواكب في ذات الوقت فوران العصر الذي نعيشه ويتابع تمرده وجموحه وينتصر دائماً للأصوات التي تلو مطالبه بتطور العقل العربي وانعتاقه من الجمود والتراجع.

وهو حين يتطلع إلى ماضي الحضارة الغربية من إيجابيات أو تحضر في الفكر والمثل لا يأخذ هذه الحضارة مأخذ النموذج وإنما يتطلع إلى الحضارة بمعناها المطلق. فإينما تكن حضارة القرن العشرين يجب أن نقصدها لمستوعب مافيهما ونفهمها. غير أن ضمير الأمة ذلك الجوهري الذي يمثل عبقريتها وتميزها الكامنة أبداً فهو يراه المنهل الأخير الذي على المبدع والباحث أن يستقي منه ليكون لائئ إنجاز حضاري معناه لأمته، وبالتالي للعالم.

فالتراث عنده أساسى وجوهري وهو في الأمة العربية يعود إلى أول ما اكتشف الإنسان ذاته ومعرفته في أولى الحضارات التاريخية إطلاقاً، فالحضارات الإنسانية بدأت عندها، واتخذت لنفسها مسارات كثيرة عبر الحضارات الأخرى، ونحن اليوم بعض من ورثتها.

وهذا منطلق أساسى في فهم أستاذنا للتراث الذي منحه الكثير من جهده في دراساته الجادة والرصينة التي أضافت للمكتبة العربية قيمة حية. وكذلك يتضمن فهم أستاذنا للتراث أنه يجده الشق الأهم في تحقيق المستقبل غاالسيرة الحضارية في نظره هي سيرة عربية استمرت على دفعات عبر خمسين قرناً من الزمان

الدكتور عبد القادر القط ناقداً

أو أكثر. ولذلك كان من الضروري أن نؤمن باستمرارها باتجاه المستقبل.

وأستاذنا يؤمن، ونحن نؤمن معه، بأن الكثير من معرفة الإنسان اليوم هو الجزء الهى من تراثنا الحضارى والفكرى. وليس هناك تراث يموت ويندر نهائياً. ففي تراث كل أمة دائماً جذوة تبقى مشتعلة. وفي الفترات التى تستجد فيها ظروف تعيد للأمة وعيها تعود تلك الجذوة إلى فاعليتها. وهذه الجذوات التراثية هى التى تعطى حضارة هذا العصر الكثير من رؤيته وتوجهه. وكثيراً ما نرى فى الفن الحديث فى العالم اليوم ماهو عودة إلى فنون قديمة، وإلى فنون الشرق الأوسط بصفة خاصة، فما أكثر مايمتلئ به الفن الحديث من صور التراث القديم وروحه.

والملمح الثانى البارز عند أستاذنا الذى يمثل جانباً مهماً ومؤثراً وفاعلاً فى حياتنا المعاصرة أنه علم من أعلام النقد الأدبى بما يبذل من جهود متصلة فى دراساته للشعر العربى الحديث واللوان التعبير الأدبى المختلفة من مسرح وقصة أو رواية يشارك بالرائى والحكم، تلجأ إليه المؤسسات الثقافية والعلمية فى مصر والعالم العربى للاسترشاد برأيه وتوجيهه، والاعتماد على أحكامه النقدية السديدة التى تحتكم إلى العقل وتتميز بالحيطة والإنصاف، وتنبع من خبرة طويلة ومعرفة متعددة ومتطورة، وطول مصاحبة للأثر الفنية على تنوعها واختلاف اتجاهاتها، يعينه فى كل ذلك نوق اصيل، وثقافة متجددة.

ولعل من أهم الأسباب التى جعلت من أستاذنا الكبير ناقداً بارزاً أنه أولاً واسع المعرفة متعدد الثقافة وثانياً

لأنه شاعر ومبدع. هذان النبعان كان لهما تأثير واضح فى تميز ناقدنا. ولسنا بصاجة إلى القول إن المثقفين والمبدعين هم الطليعة التى تقود المجتمع فى أمثل حالاته، أو تصرفه من الداخل باتجاهه النضج والإبداع، لما يتميزون به من وعى لذات الأمة وقواها الفكرية، ورؤية لطاقة الخلق فى الأفراد داخل هذه الأمة.

أما الصلة بين الإبداع والنقد فهى ظاهرة واضحة فى آداب الغرب، وبرزت بشكل واضح فى أدبنا فى مرحلته الحديثة، غير أن قدامى النقاد فى الأدب العربى لم يكونوا من الشعراء. كما أننا لننصرف عن قدامى شعرائنا أنهم خلّفوا لنا نقداً، وهذا أمر حرجى بأدراسة أما أدبنا المعاصر، فلكثره ما فيه من تجريب ويحث أسلوبي وإضافات فى وسائل التعبير لم تكن معهودة، أخذ يتصف بهذه الظاهرة الغربية، وأصبحنا نرى بين الشعراء والكتاب الروائيين من ينصرف إلى النقد انصرافاً جاداً. فلكثير من شعرائنا وكتابنا المعاصرين يبدعون ويدافعون عن إبداعهم من ناحية أخرى، ومن هنا أصبحت حاجة المبدع إلى تبرير عمله فضيلة فكرية يتنافس بها الألب اليوم. ومع ذلك فمازالت محاولات الخلق أهم من محاولات التقويم والاكتشاف والغربة التى لا يستطيعها إلا القلائل الذين يجعلون من النقد مايجب أن يكون دائماً عن حق: عملية خلاقة.

من مؤلاء كثيرين فى الغرب فاعلام الإبداع فى الأدب الإنجليزى مثلاً هم من أعلام النقد هتيكسبير يعبر عن رأيه فى الفن، والشعر والمسرح فى «عاملت» ببراعة توازى براعته فى الشعر. وفيليب سيدفى صاحب «الدفاع عن الشعر» شاعر اليزابيثى مبرز، والكسندر

يوپ من أعظم شعراء القرن الثامن عشر، وما زالت مقالته الشعرية في الدفاع عن الشعر، تدل على حصافة وعمق قد لا يتوقعهما المرء من شاعر غنائي مثله. أما كولريج فكنا يعرف كيف أثرت آرائه النقدية في الدراسات الأدبية حتى اليوم، وكيف جمع بين الشعر والنقد والفلسفة طيلة حياته. وقُلْ مثل ذلك في ماثيو ارنولد وإزدا باوند، وإليوت بصفة خاصة. وفي الأدب الفرنسي أمثال مشابهة من بوليفر إلى جان بول سارتر في السنين المائة الأخيرة .

وليس من شك في أن إبداع الأديب يعينه على نقد أعمال الآخرين بل إن ما يتركه الأديب أو الفنان من آثاره الإبداعية تجعلنا نحن النقاد أكثر دنوا من حياته وتجاربه حتى من الجوانب الشخصية (الجوانية) حيث يضرب العمل الإبداعي بجنوره.. ولذا جرى الاهتمام في القرون الثلاثة الأخيرة بما يتركه الأدباء والفنانون من رسائل أو مذكرات أو اعترافات أو سيرة ذاتية. وحين اشدت الاهتمام، منذ الحركة الرومانسية، بتحليل بواطن ورموز العمل الإبداعي، واكتشاف مدلولاته الأعمق فيه، اشدت الاهتمام بخصوصيات العقل الذي أنتجه، والبحث عن الصفات الخفية الموحية بين الذات والموضوع.

وعلى الرغم من أننا نرى نوعاً من رد الفعل منذ منتصف هذا القرن يتمثل في هذا الانعطاف الحاد نحو معالجة العمل الفني بصفته شيئاً قائماً بذاته، مستقلاً عن صاحبه، يطالب النقاد باستفواره على أنه شيء قد متكامل، نقول، على الرغم من كل ذلك، فقد بقيت الرسائل أو المذكرات أو الأعمال النقدية أو السير الذاتية، قد بقيت إلى الآن إضاعة للعمل الإبداعي، قد يُطلب

للاستعانة به، وقد يُطلبه أحياناً لذاته، أو لقيمته الإبداعية الأصلية فيه.

ومنهج استنادنا لجمع بين الإبداع والنقد كما يجمع بين الاستعانة بكل مامن شأنه أن يُعين من فهم النص من الخارج، وكل ما هو داخلي مكون من دفي أعماق النص من خفايا وأسرار. ظهر هذا المنهج واضحاً في دراسة ناقدا الكبير للشعر والمسرح أو الرواية. وهو ما يمكن أن يطلق عليه نقد النص المعاصر.

وناقدا في تناوله للنص الشعري أسلوبه في النفاذ إلى ما يمكنه من إدراك الأسرار التعميرية والفنية من ناحية، وإدراك أعماق النفس البشرية من ناحية أخرى غير أن نقد الشعر يبقى ضمن تجربتنا الحضارية الجديدة صوتاً أحادياً - وهو صوت له خطورة الكبرى غير أنه مع ذلك لا يحقق الشعور بالكلية الشمولية، أو الشعور بالتعددية التي تمثل صورة التجربة العربية اليوم وما يلازمها من رؤى، فالشعر قادر على تصوير بعض هذه الرؤى إيحائياً ورمزياً غير أنه يختلف عما تستطيع الرواية أو المسرحية أن تصوره تحليلياً وموضوعياً.

ونحن على أية حال بحاجة إلى الجمع بين الطاقة الرمزية الإيحائية التي تيسرها القدرة الشعرية، وبين الطاقة التصويرية التحليلية والنقدية التي تُيسرها لنا قدرتنا القصصية والمسرحية.

ومهما يكن من شيء فإن كل إبداع في النهاية يجب أن تكمن فيه طاقة المبدع على النفاذ في خفايا المجتمع، كما في خفايا النفس البشرية للتمكن من إبرازها إلى النور وتقويمها وتقديمها. والصلة بين النقد المسرحي أو

الروائي وبين النقد الأدبي أمر وارد بل هو مُحتم أحيانا، غير أن الفرق هو أننا في الرواية أو المسرحية نعرض لفاعليات إلى إنسانية بما فيها من شهوات ومطامح وصراعات وتناقضات، في حين أننا في النقد الأدبي نُسَلِّط مجهرتنا على فاعليات فكرية وتصويرية ولغوية - لعلها هي أيضا ملأى بمثل مايملا الذات العربية.

هذا ما يعنيه أستاذنا الناقد الكبير، ويمارسه دائما في نقده للنص الشعري، والنص الروائي أو المسرحي بصفة خاصة.

والجدير بالذكر في هذا المجال أن نشير إلى بعض المذاهب أو المناهج النقدية التي ظهرت في آداب العالم وفي آدابنا في النصف الثاني من القرن العشرين حتى نقف على مواقف ناقدنا الكبير من هذه المدارس. نرجع غالبية هذه المناهج إلى القرن الماضي وما بعد نهايات الحرب العالمية الأولى، وأخذت الواحدة بشكل ماتصّب في الأخرى. ولم يكن لهذه المناهج تسمياتها عندما نشأت غير أنها رُجِّدت فيما بعد من يطلق عليها اسم النقد التاريخي والنقد السيكلوجي بشقيي الفرويدى والبيوتجى، والنقد الأسطوري، والنقد الايديولوجي، والنقد الجديد الذي يستعين بالأسطورة والرمز وذلك قبل أن تتوالى بعد ذلك مدارس النقد الفيلولوجي، والسيميولوجي، والإسلوبية والبنوية، والتفكيكية، ومابعد البنوية، وهناك تسميات أخرى لاذكرها.

وربما كان لهذه التسميات مبرراتها في عصر شديد الميل إلى التصنيف العلمى لأن مثل هذه التسميات تحاول في كل مرة أن تلقى ضوءاً كاشفاً على ناحية ما من نواحي الإبداع الذى يترامى لنا أحيانا كجبل يفرينا

بتسلقه، وما أكثر حناياه وقلاع وكهوفه وأسراره، ولايتنهى سحره، ولذلك كثرت الوسائل للاقترب منه. هذا عدا ما يُسمى بالنقد الانطباعي أو التائري ولعل هذا الأخير أن يكون أسخف هذه المناهج جميعها لأنه المنهج الذى يلجأ إليه البعض كلما عجزوا عن الكتابة النقدية الحقة، فقد يؤدى الانطباع بصاحبه إلى إبداء الاستحسان والاستهجان متأثرا بانفعالاته المباشرة دون أن يأخذ نفسه بالدراسة التحليلية. ذلك أن أهم مافى النقد هو ضبط الأحكام وإيراد الأدلة والشواهد، واستخلاص الجزئيات والرموز والكوامن التي يهويها النص، والربط فيما بينها جميعا لبناء موقف ذهني معين، يعتمد معارف سابقة متعة، كثيرة الجذور والفروع.

أضف إلى هذا ما يُسمى بالكتابة الانطباعية الكثيرة الأراج، والتي تشغل حيزاً في صفحات الصحف والمجلات، فهذه كثيراً ماتتحرك ضمن مساحات الكتابة الانطباعية.. وهذا ربما كان أمراً له مُسوغاته في حياتنا الصحفية أو اليومية أما في دراسة العمل الفني أو الشخصية الأدبية أو الفكرية فتبقى كلمة انطباعي لا معنى لها.

وإذا تركنا هذا المنهج الانطباعي إلى غيره من المناهج التي ذكرنا، وإذا تصحقتا البحث في كل هذه المناهج النقدية المختلفة فسنرى أن جميعها قد يصلح أدوات في يد الناقد، سواء منها التاريخي والنفسى والجمالى والفقهى.. إلخ، وليس في هذه المناهج النقدية المختلفة إلا خطر واحد، ليس هناك ما هو أشد منه في إفساد النقد وإضعافه، وهو أن ينقل مذهب من هذه المذاهب النقدية الاهتمام من الأثر الفني إلى شيء غيره، فيقدر ما لهذه

فنحن، وإن بات في إمكاننا اليوم أن نجسب بصورائنا الفضاء الأوسع، لانزال من أسر النفس البشرية في متاهات أوسع من متاهات الفضاء. وما ظن أن تقديرنا للفن سوف تفضع يوماً ما لقياسات علمية وسيبقى الإبداع مابقى الإنسان عملاً فريداً لا ينقاد إلى التصنيف العلمي، لأنه الفن ببساطة هو الاختلاف وهو التباين وهو التفرد.

وإذا أهملت الأبعاد الفنية والفكرية والإنسانية من النص فإنها تظل خارج حدود النقد الأدبي بمفهومه الحقيقي. لأنها إذا بقي العمل الفني أنساقاً وقوالب ويئى فلن يصبح عملاً أدبياً أو فنياً.

فالذي جعل من العمل الأدبي شعراً أو أدباً طريقة تبديعها الذات للانعتاق والتحرر من هيمنة أية سلطة خارجية تقليدية أو أيديولوجية. تهز أركان اللغة السكونية أو المألوفة لتبتدع لغة تقوّض المألوف والمختزن في المحافظة والذاكرة، ولتطالعا وتفاجئنا بالجديد غير المألوف، ويالبتكر الحى.

وأستاذنا الجليل على وعى كامل بجميع هذه المدارس والاتجاهات ولكنه مع ذلك يحذرنا من الخطر الحقيقي الذى أشرت إليه أننا وهو أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر النقدي الشعب الاتجاهات دين أن نوفر له من وسائل المعرفة الصقة ما يوضح أماننا الرؤية ويجعل سبيلنا للنظر، والفهم، الحكيم سليماً مأمون العواقب.

وإن يتم لنا ما نريد إلا بالدراسة الجادة العميقة التى لا ينفصنا فيها الحماس المذهب أو مبدأ أو نظرية جديدة إلى إغفال النظرة الموضوعية الشاملة التى تغسح صدرها لكل المعارف على ألا تستعبدنا هذه المعارف.

المذاهب النقدية من فائدة أو قيمة أحيانا بقدر ما لها خطورة: فلم يسلم مذهب من هذه المذاهب من التعصب أو التحيز أو الاهتمام لمدرسته فتكون النتيجة أن ينصرف الناقد عن الأثر الفني نفسه إلى أشياء هي على هامش النقد وليست في صميمه. فكما أن أصحاب المنهج التاريخي كثيراً ما يتجهون بنا نحو البيئة والعصر وحياة الشاعر والمدرسة التى نشأ بها، ويحاولون أن يقتنوا تلاميذهم بقراءة تراجم الحياة وتاريخ السياسة، وكذلك النقد السيكلوجي فبدلاً من أن يوجه اهتمامي للقصيدة نفسها يحاول إبعادنا عنها بدراسة الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التى خلقت منه هذه الشخصية أو تلك. والذى جعلته يسلك هذا السلوك أو ذاك...

وهكذا لو أنك تطلعت بين هذه المناهج فستجد نفسك إذا لم تكن واعياً بموقع قلمك فستنزلق إلى هاوية يصعب الخروج منها، فلا فائدة من هذه المناهج إذا قصدت لذاتها أو حين ينصرف من يستعملها عن الهدف أو القصد، بل قد يصاب النقد الناتج عنها بخيبة أمل كبيرة، ويصبح النقد عندئذ عديم القيمة، أما إذا استطاع الناقد أن يستفيد بالقدر الذى يحتمه عليه النص من هذا المنهج أو ذاك فريماً استطاع ذلك أن يضيف على نقد الناقد روحاً وحيوية، بل موضوعية أيضاً، هذا إذا استطاع الناقد أن يحافظ على النسبية المعقولة من الاستفادة من أحد هذه المناهج أو بعضها.

أما موطن الخطر من المناهج الأكثر حداثة ونعنى بها المنهج البنيوي والتفكيكي فهو ما قد يبدو من محاولات ملحة تزيد أن تجعل من العمل الفني عملية (علمية) تخضع في خلقها وتذوقها وتفهمها لقياسات يمكن حصرها وتطبيقها في كل الظروف.

أما دخول أستاذنا إلى الفنون الأدبية الحديثة على تنوعها واختلافها من شعر ومسرح ورواية ونقد لا يأتي تلقائياً فقط أو عشوائياً ولو كان الأمر كذلك لما استطاع أن يكون بهذا التنوع في مجالاته. والتنوع في المجالات لايعنى التضارب أو التناقض. فالالتصاق بالواقع في الفن القصصي لايناقض الماوراء في الشعر، أو المنهجية الدقيقة في النقد. فلأستاذنا مقرب منها جميعاً جعلها تتراهد وتنسجم. إنه التنوع المتباين ضمن الشخصية الفكرية الواحدة التي يبقى لها دائماً فهمها الشخصي لهذه الفنون ومتطلباتها.

وأستطيع أن أوجز مذهب أستاذنا النقدي في أسس مهمة يراها خطوات جهرية في نقد النص وفهمه والحكم عليه:

أول ما يؤكد عليه ناقدنا في الموقف النقدي هو ضرورة التطفل إلى أعماق الأعمال الفنية مع الاستعانة بشتى أنواع المعرفة التي تربط بين القديم والجديد، بين الرمز والإدراك، بين التفسير والإيهام، بين التقليد الحضاري والانطلاق.

أما البُعد الثاني المهم فهو ألا ننسى أبداً ضرورة عدم فرض أى قوانين فولانية ثابتة على العمل الفني وأنه يجب ألا ننسى كذلك أن كل عمل فني جديد - إذا كان ذا قيمة - إنما يحمل قوانين نقده في طياته. فكل أرض جديدة تتطلب تجدد الحيلة في كشفها حسب تضاريسها هي. وأى نقد يقوم على "الشعارات" أو المقاييس السابقة أو المفروضة المصادرة عن فئة ما ليس في الحقيقة نقداً أدبياً - بل هو إن قريباً أو بعيداً لن يؤدى إلا إلى الفشل. كما نستطيع أن نستشعر مسؤولية ثالثة في نقد ناقدنا الكبير؛ وهي أنه حرص أن يجعل العمل الذى ينقده ذا

مغزى لعصره. وبقيتنا أن هذا المغزى لن يكون في الأغلب إلا إنسانياً مرتبطاً بالتجربة البشرية، مطهراً للنفس، أو مؤزماً لها ثم فارجاً عنها الأزمة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى قد يكون في هذا المغزى دلالة على الاستجابة المبهضة الفعالة للحياة، حتى ولو كانت استجابة التثاؤم التي تجعل من المساة صورة للحياة.

والنقطة الأخيرة في مبادئ منهج ناقدنا الكبير أن يكون النقاد المعاصر على قدر من الثقافة يؤهلهم للعمل فهما كاملاً، يشمل ما قد يلجأ إليه المبدع أو الكاتب من أجزاء الأساطير أو الإشارات التاريخية أو الأحداث أو الأعلام أو نواحي المعرفة المختلفة التي قد يتضمنها النص الأدبي.

بقيت كلمة أخيرة عن أسلوب ناقدنا الكبير وروحه فأسلوبه أسلوب المحدث اللبق، يمتلك عليك انتباهك ومشاهرك، وأنت إذ تفتش عن السر في ذلك فستجده مرة في روحه العذبة ولحنه المبهكة ومع ذلك فهي أنعم من العوير. ومرة أخرى في اللغات الفجائية يلتفتها إلى لها وهناك.

ومرة ثالثة في الحفة الرفيعة التي يقربك بها من باب باب. ومن مشهد إلى مشهد.

ومرة رابعة في ملاحظاته المعقوية التي تجعل الفكر ينتفض والقلب يضامع نبضه من غير أن ترمق الفكر وتحصن القلب أم ترى كل ذلك لتواضع العالم الواقع وسخاء الثرى الذى لا يخشى على ثروته النفاذ .

تحية لأستاذنا العظيم، وعظمتها ليست في حاجة إلى شهادتنا - نحن أصدقائه وتلاميذه ولكننا في حاجة إلى تأدية الشهادة لعلنا نتجمل بجمال تلك العظمة، وبمجدها نتعبد.

عبد الله خيرت



عرفت أستاذنا الجليل عبد القادر القط عن قرب في أوائل السبعينيات، حين رشحن الشاعر الكبير صلاح الصلح للعمل معه في مجلة «المجلة» لكنني كنت أعرفه قبل ذلك معرفة جيدة من خلال ديوانه البديع «ذكريات شباب» الذي كانت قصائده الرومانسية توافق هواننا ونحن نعيش في قرانا المظلمة لا نستطيع أن نفعل شيئا غير الاستغراق في الأحلام التي لا أمل في تحقيقها، وعرفته أيضا من خلال كتبه الأخرى وخاصة كتاب «في الأدب المصري المعاصر» الذي عرّضه. كما عرفت فيما بعد - لكثير من المتابع وأثار عليه عاصفة من الهجوم الشرس المنظم؛ لمجرد أنه تناول بالنقد الموضوعي العف - كدابه دائما - بعض الكتب، ولكن لما كان أصحاب هذه الكتب من الذين يتجنب النقاد إغضابهم أو حتى لفت نظرهم إلى بعض الأخطاء الهيئية - وذلك مستمر للأسف حتى اليوم - إشاراً للسلامة، بسبب مناصبهم المتعددة وإمساحهم بكل الضيوط التي تحرك الحياة الثقافية وقدرتهم على الإعطاء والمنع، فقد تتابعت موجات الهجوم على الدكتور القط، خاصة حين كان يأخذ على بعض الصحفيين المتسرّعين تناولهم قضايا الأدب والفن - وهي بطبيعتها قضايا جادة - ببساطة مخلة أو عدم فهم، أو يدخل طرفاً في معركة الشعر الحديث التي اشتعلت في الستينات، ويقف كما هو متوقع من رجل مستنير واسع الأفق مثله مع التجديد والتغيير، أو حتى حين كان يلاحظ بحزن شيوع الغلظة والفجاجة والبذاءة في كثير من لقطات المسلسلات التلفزيونية الهابطة.

تحيّة للأيام الجميلة

المجنحة يطير معها الذي لا يعرف حدوداً، فكان من الطبيعي أن نضفي إلى هذا الصوت الذي يختلف مع السائد والمألوف ويوحس للجد، ومن خلال هذا الصوت الصافي انحنأنا إلى الشعراء والقصاصين الجدد الذين أصبحوا نجوماً كما تنبأ لهم.

فلما عملت معطى مجلة «المجلة» تنفست الصعداء.. كما يقولون بلغة المجاز - بعد أن توقفت عن الركض.. وقلت لنفسى أخيراً:

فألقت عصاها واستقر بها النوى

كما قرّ عنيًا بالإياب المسافر

فقد كنت قاصداً من مؤسسة التاليف التي كانت تسمى قبل ذلك دار الكاتب العربي، وهذه كانت ثلاث مؤسسات أدمجت في بعضها، وخلال فترة لا تزيد عن سنتين انتقلنا من شارع الصحافة إلى ٢٦ يوليو إلى شارع سوق التوفيقية حيث أقيمت لنا قواطع بشعة من الخشب الحبيبي، إلى الساحل في روض الفرج.. وإلى الآن لا أعرف ماذا كان الهدف من هذه التقلبات والتغيرات.

وفي أثناء عملي مع الدكتور القط في مجلة «المجلة» وقع حادث صغير ولكنه كان بالنسبة لي بالغ الدلالة: إذ كشف لي جانباً آخر مهما من شخصية الرجل. كان قد كلف بترجمة مسرحية «هاملت» الشهيرة لتصدر في سلسلة مسرحيات عالمية من الكويت، وكان يشرف عليها

وكان هذا الهجوم يتحول من الجد إلى الهزل ويلخذ شكلاً سوقياً مبتذلاً، وأذكر أنني رأيت في إحدى المجلات الأسبوعية رسماً كاريكاتيرياً يدور فيه بين صديقين من رواد المقامى الشعبية هذا الحوار:

« أما الدكتور القط شتم (...) شتمة

.. قال له إيه؟

.. ياه.. قال له: يا مستبطن يا مستخفق.. يا قليل الذاتية المنعمدة في اللازمان الواعي.. »

وهذا بالطبع اقتراء عظيم: فالرجل أشد الناس كراهية للمفوض الأجوف والكلمات التي لا معنى لها كما سنرى.

وقد عانى الدكتور القط كثيراً بسبب مواقفه الصلبة الواضحة، ولسنوات طويلة لم يكن يُدعى إلى مهرجانات أدبية أو مؤتمرات - وما كان أكثرها - وحيل بينه وبين مناصب رفيعة يؤهلها علمه وخلفه واحترامه لنفسه وللآخرين، وتأخر تكريم الدولة له كثيراً.. فكانه الرجل الذي نظر إلى الطفراني حين قال:

تقدستني أناس كسان خطوهم

من دون خطوى، لو أمشنى على مهل

وعرفت الرجل أيضاً - قبل أن أعمل معه بفترة طويلة - عبر أثر البرنامج الثاني الذي كان يصلنا في القرية متقطعا خافتاً، ويكشف رغم ذلك عما توج به القاهرة من حركة ثقافية نشيطة، وكنا في أيام الشباب بإحلامها

الذاكرة وتقلب الأيام فضلاً عن أن العدد ليس قريباً من يدئ - إلا هذه الجملة التي ترجمها الدكتور القط هكذا:

« يا راعى الكنيسة يا قحف

فقطها الدكتور موافى هكذا:

«يا راعى الكنيسة يا قحف»

وبعد فترة - كما يحدث عادة - نسينا الموضوع.. ولكنى بين فترة بعيدة وأخرى كنت أسمع الدكتور القط يقول مندهشاً:

«بقى شكسبير هيقول يا قحف؟»

وحين عدت لـ العمل معه فى مجلة «إبداع» بطلب منه - هل أذكر القارئ أن المجلات توقفت عن الصدور بقرار من الدكتور الشنيطى رحمه الله بحجة أنها تفسر عام ١٩٧١ أو نحو ذلك؟ - كانت الأمور قد تغيرت وخاصة أمور الشعر الذى يحبه الدكتور القط وخاض من أجله أشرس المعارك وتنبأ بمستقبله المضى.. وراهن على استمراره وتطوره.. كانت قد شاعت فى كثير مما يكتبه الشباب كلمات وتراكيب وأشتاقات، تبدو معها كلمة «قحف» كلمة مهذبة رقيقة.. كنت تقرا فى الشعر مثلاً: «أضاجعنى - أكتببنى - اقلتننى: نطاً - أو نططت - بص شاف..» وهكذا.. فكان وجه الدكتور القط يتقلص من الألم.. ويبدو ككارس خسر معركة الكبرى، وبعض هؤلاء كان يأتى، مدلاً بجملة النفرى الشهيرة «كلما اتسمعت الرؤية ضاقت العبارة» فيقول له الدكتور القط بلغة عامية بليغة يختلط فيها الألم بخيبة الأمل بالسخرية:

الدكتور محمد اسماعيل موافى رحمه الله، كما كان يشرف من قبل على سلسلة بالاسم نفسه فى القاهرة، كان أستاذاً فاضلاً مجاملاً خافت الصوت، ولكنى كنت لاحظ وأتعجب - وغزراً لقطع السياق - أنه يوعز للصديق حسين البهوى رحمه الله، سكرتير التحرير، أن يقترح على المترجم كتابة شكر فى أول المسرحية للذين يسروا له نشرها.. وبالطبع كان اسم الدكتور موافى المشرف يأتى أولاً.. اللهم أن الدكتور القط ترجم المسرحية كما طلب منه، فلما صدرت وأرسلت له نسخ الهدايا فوجئ بأن اسم الدكتور موافى كتب على الغلاف كمرآج، وقلت له: مهروباً الأسر: إن ذلك هو المتع وهو فى حالته شيء شكلى لأن المراجع يحصل على مكافأة مثل المترجم، ولا شك أن الدكتور موافى يعرف جيداً.. وفى اليوم التالى فوجئت أنا هذا المرة بأنه جاء مبكراً إلى المجلة ومعه نسخة من المسرحية وأخذ يقرأ لى والألم يعتصره التغيرات التى أحدثها الدكتور موافى فى النص، ثم قال إنه كتب موضوعاً يراد به على صديقه المراجع، وإن هذا وإن كان لا يجوز أن ينشر فى مجلة يراس تحريرها.. لم يكن الفاكس قد عرف فى تلك الأيام وإلا كان استخدمه واستراح - ولكنه سيفعل ذلك هذه المرة فداً، واعتزل فى غرفة وحده وظل يراجع ناصحاً لمدة ساعات، وحين قرأت الموضوع فوجئت بشدة الثانية؛ فلم يكن يتحدث عن نفسه وإنما عن المترجم ومدى الحرية المسموح بها للمترجم، وكان الاستشهاد بجمل وكلمات فى المسرحية يأتى فى سياق الموضوع.. ولا أتذكر الآن - بسبب وهن

«كان يوم أسود اليوم الذي عرفتنا فيه للنزرى...»

وبعضهم كان يأتي وفي يده صفحة واحدة يسميها «سيمفونية اللات والرماد والقهر» ويضع لها هذه العناوين: مدخل - الحركة الخامسة - الحركة الثانية - الحركة الأولى، تحت كل عنوان سطر واحد... وهكذا

وكنا نجلس في ساعات الصباح الأولى لنقرأ الخطابات التي ترد إلى المجلة، ولكن عبثاً... فيتمسأل الرجل يائساً:

- خلاص؟ مفيش شعر؟ كل هذه الخطابات وليست هناك قصيدة أو قصة تبشر بخير؟ نحن الذين نظر إلينا أبو تمام حين قال:

ولقد نكون ولا كسریم نزاله

حتى نخوض إليه الف لئيم

ولابد أن أنكر هنا واحداً من مواقف الصلبة التي لا تنسى: ففي أثناء حرب الخليج الأخيرة تبارى كثير من الكتاب والشعراء للكتابة ضد العراق فكان الدكتور القط يعتذر لهم بلباقة بلتنا لا شأن لنا بالسياسة، إلى أن جاء أحد الشعراء الكبار سنّاً حاملاً معه موضوعاً يزيد عن عشرين صفحة - وكنا نظن أنه كتب قصيدة - يسب فيه العراق وأمله ورئيسه سباً شديداً.. فقال له الدكتور القط:

- أنت مش كنت في العراق.. ووقعت هناك ١٥ سنة؟ لو كانوا زى ما يقول إيه اللي قعدك؟ ويمدين يا أخي أنت كتبت فيهم قصائد مدح هناك مش كنه؟ وأرتج على ذلك الشاعر.. أو بمعنى أدق دورد عليه مالم يكن في الحسبان، كما يقول الجاحظ

لقد حاولت أن أتناول بعض جوانب شخصية الدكتور القط ومواقفه من خلال معرفتي الوثيقة به.. ولكن هناك جوانب أخرى يستطيع أن يتحدث عنها من أهم أكثر من معرفة به متى وما أكثرهم.

وأخيراً.. فعلى مدى عشر سنوات عملت فيها مع الدكتور القط لا أنكر أنني سمعت منه كلمة يوجه لي فيها اللوم أو يراجمني في شيء، بل على العكس كان إذا جاء إلى المجلة ضيف جديد يحرص على أن يبدأ فيعرفه بي وبطبيعة عملي، وكان أثناء ذلك يصفني بصفات لا أستحقها، واعتز بلته في آخر موضوع كتبه في وإبداعه قبل أن يتركها أصر على أن يلكرني بالخير.. وبعد ذلك - ولم أكن موجوداً في القاهرة - كنت أقرأ في المقابلات التي تجري معه في الصحف العربية تقديره للعمل الذي كنت أقوم به معه.

سقى الله تلك الأيام الجميلة.. وأسبغ على أستاذنا الجليل مزيداً من الصحة والعافية، وتمتع بطول العمر.

فاروق شوشة



يفرد الناقد الكبير الدكتور عبدالقادر القط بين جيله من النقاد الكبار، وأيضاً بين الأجيال التالية من النقاد، بلغة أكثرهم اتصالاً بطبيعة الفن الشعري، اتصالاً يكشف عن الخبرة الأدبية الواسعة، والقدرة الفائقة على التذوق، والحرص على عدم الغوص فيما يبعده كثيراً عن طبيعة النص الشعري، وهو ما أوقع عدداً غير قليل من النقاد في أوهام الإيديولوجيا والنظرية الاجتماعية للألب والمؤثرات السياسية والاقتصادية، واستنطاق التاريخ أو علم النفس، حتى إذا ما اقتربوا من النص الشعري ذاته، تقلعت أنفاسهم، ولم يتعاملوا معه بالأداة التي تتطلبها طبيعته وهي اللغة. لا نستثنى من هذا الحكم سوى الناقد الكبير الدكتور محمد مندور، الذي تمثل كتاباته النقدية عامةً - وعن الشعر خاصةً - جهداً تسييسياً واتدأ يجعل منه الحركة التالية في منظومة النقد العربي الحديث اتساع أفق وشمول رؤية وإنسانية تناول وموضوعية منهج، بعد صائغ الحلقة الأولى في هذه المنظومة: طه حسين.

وثمة خطوط جامعة وخطوط فاصلة بين الناقدين الكبيرين الدكتور محمد مندور والدكتور عبدالقادر القط كلاهما يمتلك الرؤية المستقبلية والنص الصانق إزاء تقدم الظاهرة الإبداعية وتطورها، وانفتاحها على افاق أرحب وأشمل، من هنا كان حماسهما وتبنيهما لحركة الشعر الجديد، وجههما الدائب للتقديم والتفسير والتأصيل وربط هذه الحلقة التجديدية - في سياق تطور الشعر العربي - بالحلقات السابقة عليها والمهدة لها، خاصة أن كلا من الناقدين الكبيرين يتكئ على ثقافة عربية راسخة، ووعي عميق بالجهود النقدية العربية التي صاحبت القصيدة العربية من بدايتها. ولقد كان وقوف

الدكتور عبدالقادر القط

واكتمال الوجهين،

النقدي والإبداعي

هذين الناقدين الكبيرين - بما لهما من كلمة مسموعة - إلى جانب حركة الشعر الجديد أو الشعر الحر أو شعر التفعيلة، أثره الواضح في دعم موجاتها الأولى، وتهينة الذائقة الأدبية لهذا النموذج الشعري الجديد.

من بين هذه الخطوط الجامعة - أيضاً - بين الناقدين الكبيرين: مندر، والقط، امتلاكهما لقدر كبير من معطيات الثقافة الأجنبية، ومتابعتها الواعية للعديد من صيحات التطور والتجديد في أفاق هذه الثقافة، ومحاولتهما الاستفادة - جهد الطاقة - من هذا الفكر الغربي الذي كان مدخله الفرنسية المتكئة على ثقافة يونانية كلاسيكية عند الدكتور مندر، والإنجليزية المستوعبة للثقافة الكلاسيكية عند الدكتور القط، والتقى جهدهما - في مطالع الخمسينيات - عند العمل النقدي الجاد من أجل مراجعة المفاهيم السائدة، والتمرد على الصيغ البلاغية الجامدة، ومحاولات نفخ الروح فيما لا جدوى منه، والتعامل مع النص الشعري بروح جديدة تمثلت العديد من الثقافات، وفي مقدماتها الثقافة العربية والإبداع للشعري العربي، ولقد ظلت هذه الروح الجديبة سمة لجهود الناقدين الكبيرين، حتى عندما كانا يختلفان من حيث المصطلحات أو المسميات، فيؤثر الدكتور مندر مصطلح الشعر المهرس ويميل الدكتور القط إلى مصطلح الاتجاه الوجداني في الشعر - بدلاً عن التسمية بالرومانسي - إلا أن الراجحين الكبيرين ظلا يصيغان معاً - بجهدهما المشترك - في ما يرى الرئيسى للنقد الحديث.

أما الخط الفاصل بين الناقدين الكبيرين فقد نتج عن انغماس الدكتور محمد مندر في الحركة الوطنية وقيامه بدور إيجابي فيها، من خلال العملية الوفدية تارة والقوى

التقدمية تارة أخرى. ويقدّر ما جرّ عليه هذا الموقف الوطني الطليعي من أثار وجراح عميقة - في الجسد والروح معاً - إلا أنه ظل مخلصاً لفكرة الأدب من أجل الحياة، ومن أجل المجتمع، والالتزام في الأدب، ولم تكن معركته الضارية هو ورفاقه من جانب والدكتور رشاد رشدي وتلاميذه في الجانب الآخر إلا تأكيداً لهذا الموقف الذي يرى أن للأدب رسالة نحو الإنسان والمجتمع والحياة. ومن خلال هذه المعركة - ونتيجة لها - أصبح الدكتور مندر علماً بين أساتذة النقد الإيديولوجي، لكنه ظل - بحكم الخبرة والثقافة والذوق الرفيع - مخلصاً للجمع بين المدخل الإيديولوجي في النقد والتعامل مع النص الأدبي باعتباره نصاً لغوياً جالياً في الوقت نفسه.

عند هذه النقطة الفاصلة يفتقر الناقدان الكبيران، بالرغم من أن الدكتور القط كان أقرب - من حيث المزاج والوعي - إلى الفريق الذي يتزعمه الدكتور مندر، لكنه لم يخض فيما خاضوا فيه، وكان نقده، كما كان شعره من قبل - الذي جمعه في ديوانه الوحيد ذكريات شباب - دالاً على تلك النزعة الإنسانية العميقة التي تتفعل بالحياة - في معناها العام - مُشغلة بأمر المستقبل، متبذبة بين اليأس والرجاء وبين الغاقل والتشاؤم، في صورة تلقائية وجدانية لا تتجه بالآب دفعة واحدة إلى الواقعية الصريحة.

وفي المقدمة الضافية التي كتبها الدكتور القط لديوانه «ذكريات شباب» يوضح أبعاد هذا الموقف الذي يعكس طبيعته الشعرية: «فطلي الشاعر دائماً أن ينمي شخصيته ويروض إحساسه الذاتي على إدراك الحياة من حوله

ومن أب مصري إلى الرئيس ترومان، لعبد الرحمن الشرقاوي وشقن زهران، لصالح عبد الصبور، وتأثير هذا الحماس على شعراء هذه الحركة ومحاولة بعضهم تقليد هذا الاتجاه ومسيرته.

وفي هذه المقدمة الضافية التي كتبها الدكتور القط لديوانه «فكريات شباب» يدعو لدفاع عن الاحتفاظ بشيء من الرومانسية - التي سيمسيها بعد ذلك بالاتجاه للوجداني - تمهيداً صانعاً عن جانب مهم من نفوس اللبدين والمتخوفين معاً، فلا بد للآداب أن يكون مزيجاً من الرومانسية التي تمثل هذا السخط المبهم والقلق الغامض، والواقعية التي تعبر عن الوعي الذي يتمتع في نفس الأديب، ولكنه لا يتيح له رؤية واضحة للمستقبل، لأنه لا يستطيع كما قلنا أن يدرك إرثاً تاماً عالمياً لم يولد بعد، أو ينسلج انسلخاً تاماً عن القيم التي نشأ عليها ولا يزال يعيش بها.

لذلك كانت دعوة النقاد إلى أدب واقعي محض ضريباً من التمسك ودعوة للآداب إلى تزيف إحاسيسهم واختلاق تجارب لا يحسون بها إحساساً قوياً واضحاً يخلصها من كل آثار الرومانسية الكامنة في المجتمع.

هذا الوعي النقدي الكبير، وهذا الموقف من الإبداع الأدبي - خاصة الشعري - هو الذي جعل الناقد الكبير الأستاذ محمود أمين العالم يرى في سياق تعقيبه النقدي على إحدى قصائد الدكتور القط التي نشرت في مجلة الآداب البيروتية وهي قصيدته «انطلاق» - يرى في شعر الدكتور القط «خاصية عامة أنه من حيث المضمون فائد لهدف محدد وإن كشف عن جهد دائب للوضوح والاستقرار. ولكنه سامان، ملول، قلق، متعلق برؤيا

بطريقته التي تميزه عن غيره من الشعراء، وتضفي على شعره أصالة لا غنى عنها لكل من كبير. وإن يتأني له ذلك إلا إذا تدرج من التجربة الذاتية إلى التجارب العامة، وحرص - حتى في تصويره للموضوعات التي لا تتصل بنفسه اتصالاً مباشراً - على أن يلوونها بلونه الخاص الذي يدل على كيان إنساني مستقل. ولست أعني بذلك أن يعتمد الشاعر مخالفة الآخرين في معتقداتهم وعواطفهم، ولكني أريد له أن ينتهي إلى ما يؤمن به من آراء من خلال اقتناعه الشخصي، لا أنسياً وراء ما قد يشيع في بيئته من مذاهب اجتماعية أو فنية ولا شك أنه إذا كان شاعراً ذا بصيرة صائقة ووعي اجتماعي سينطق في نظراته مع كثير غيره من أحرار الشعراء، ولكنه مع ذلك سيتناول موضوعات من زوايا ووجهات نظر خاصة به، فلا يجيء شعره مجرد شعارات مذهبية أو ترديداً لقوالب فنية متبيلة.

ولا يفوت الناقد الكبير أن يهضر مما يراه ضارباً بالشعر الجديد ومفسداً له - وهو تحذير يجيء في وقت مبكر جداً - فقد كتبت هذه المقدمة في ديسمبر ١٩٥٨ - عندما يقول: ومن الملاحظ أن معظم الشعر الجديد لا يحرص كثيراً على هذا الجانب الذاتي، بل يظن أصحابه أن عليهم جميعاً واجباً محتوماً أن يعبروا عن كل مناسبة سياسية أو اجتماعية تعرض في مجتمعهم ولو كانت بعيدة عن اهتمام بعضهم أو مستعمصة على اتجاهااتهم الفنية.

ولم يكن الدكتور القط وقتها بعيداً عما بدأ يراه من حماس جماعة النقد الإيديولوجي للنماذج الأولى من حركة الشعر الجديد في مصر خاصة بالنسبة لقصيدتي

جانب، والموقف الإنساني الذي كان يمثل منهج الدكتور القط في النقد وفي إبداعه الشعري على حد سواء. وهذا الموقف الذي يتجلى على التحديد ويفتح المجال لتعدد الرؤى والتفسيرات، ولا يجازف بالجرم المطلق والحكم المباشر، وهو الموقف الذي لا يتفق مع طبيعة النفس الإنسانية وطبيعة الإبداع الشعري.

من هنا كان شعر الدكتور القط في ديوان «ذكريات شباب» ماضياً في سياق شعر جماعة أبولو كما عرفناه عند ناجي وعلى محمود طه والهششري والشبابي ومحمود حسن إسماعيل وغيرهم. شعر النفس الإنسانية والوجدان الذاتي والعاطفة المشبوبة والصورة الشعرية الكاشفة والرؤية الغائمة. لكنه لم يكن بعيداً عن القارئ. ربما اللاواعي - بجماعة الديوان وما أنجزته من تيار شعري يحتفي بالفكرة والشامل وعمق الخاطرة وثراء الوجدان. وربما، من هنا، كان التحكم الشديد في فوران العاطفة وثورة الشعور والإحساس الذي يسيطر على شعر الدكتور القط عند المقارنة بشعر غيره من شعراء أبولو الذين أسرفوا في الجانب الشعري وفي كل ما يتصل بالعاطفة المشبوبة. هو إذن شعر العاطفة المتثنية والمشاعر الرشيدة والوجدان المنقل بالوعي ونفاذ الرؤية والتأمل، يقول الشاعر الدكتور عبدالقادر القط:

يا فتني . . لا ترهبي الغيب الخيء ولا دجاء
هو صنع أيلينا، نكاد إذا أردنا أن نراه
غرس من الأفراح والأتراح والسلوى ثراه
نلقى به في يومنا ونذوق من غدا جناه
تهب الحياة لنا غداً من مثل ما نهب الحياة

بعيدة غائمة يتوقع منها معجزة الخلاص. وهذا مما يشيع في شعره أحياناً مسحة تفانوية ولكنها غائمة كذلك. أما انطلاق الدكتور القط فانطلاق طيب مستسلم، مندفع نحو أفق ولكنه مطمئن المعالم، غير واضح القسمة. وانطلاقه يحمل جانباً من الدون كيشوتية، لأنه لا يستبصر بالإبعاد الموضوعية إلا من خلال اندفاعه الانفعالي الخالص.

ولقد نجح الدكتور القط في بناء الطبيعة الخارجية التي يتحقق فيها انطلاقه، نجح في إشراكنا في تجاربها البصرية والسمعية والشمية، وفي الإحساس بهؤلاء، إلا أن رمزية الحدث حدث من هذه التجارب والأحاسيس.

والدكتور القط يتمسك بالصياغة التقليدية، بالبيتية المقلدة، والرتابة في عدد أبيات المقطوعة الشعرية، مما يجعل لبلاغته طبيعة زخرفية تفقد الكثير من صوره الرائنة حيويته الدافعة. إن الطاقة الشعرية الكبيرة للدكتور القط يتنازعها عاملان:

الأول: حيرته في تحديد موقف إنساني واضح، والثاني صياغته التقديرية التي تنقلها صياغة زخرفية. ولكنه شاعر متمكن حقاً من تعبيره الأسلوبى وصوره البلاغية التي يبرز بها وجدانه القلق الملول.

ولقد تكفل الدكتور بالرد على نقد الأستاذ العالم لشعره في مقال تال على صفحات مجلة «الأدب»، لكن الذي يهينا الآن ونحن نسترجع هذا للموقف النقدي الذي مضى عليه قرابة أربعين عاماً أنه يقدم لنا بجلاء صورة النقد الإيديولوجي الذي كان معنياً بالهضم والغاية والتحديد ووضوح الرؤية كما يمثل الأستاذ العالم في

ويقول أيضاً:

أريد، وصوت الناس فيَّ يريدني
على غير ما أموى فكيف أدأور؟
تَحيرت يا ليلاى، لا العقل قادر
فيسحق أهوائى، ولا القلب قادر

وهو شعر ينكرنا بما قاله محمود أبو الوفا - أحد شعراء أبولو - فى قصيدته أريد:

أريد، وما عسى تحدى أريد؟
على من ليس يملك ما يريد!
كما تتداعى إلى الذاكرة أبيات صلاح عبدالصبور
فى ديوانه الأول «الناس فى بلادى»:

أحبك يا ليلاى، لا القلب غادر
هواه، ولا الأيام مسعفة حبي
وأنت على البين المشت وشيكة
ولما تَقْصُ الحاج للعاشق الصب

ويصل شعر الدكتور القط إلى أوج اكتماله: فنأ
وتوجهها، إبداعاً وشجناً لهمم وحفرًا للوجدان الواعى
عندما يقول:

ها قد بلغت قمة قد كان صعباً متقاها
شَبَّوا على أعلى البروج لهيبها وارعوا لظاها
مدوا بأيديكم لمن فى السفح يصعد فى حماها
وتجمعوا من حولها دنيا يعذبها طواها
تلقى على أكتافها من غير مسألة قراها
شبعاً ومأمنة وعزة أنفُس تعلَى الجباها

إن الاستغراق للتأمل فى هذه النماذج الشعرية، ومثيالاتها، يكشف عن حقيقة ساطعة وهى أن وجهى الدكتور عبدالقادر القط فى شعره وفى نقده يتكاملان ويتداخلان ليصبحا وجهاً واحداً يعبر عن شخصيته الإنسانية ووجدانه الثرى وروحه السمحة وأفاقه الرحبة لنفسه. وهو وجه يعنى بالجوهر والكلّى من الأمور، لا تشغله التفاصيل أو الجزئيات، بقدر ما يعنى بتجسيد الموقف الإنسانى المتعاطف مع الإبداع الشعرى فى شتى صوره وأشكاله ونماذجه، من القصيدة التقليدية إلى قصيدة النثر ومن العروض الذى اكتشفه الخليل إلى موسيقى الهاجس وال لحظة الشعرية، فى أبوة حانية، وانعطاف رفيع، ويصيرة نافذة، ونحو مرفه صقلته الخبرة العميقة والتمرس الطويل.

ولسوف تبقى كتابات الناقد الكبير الدكتور عبدالقادر القط عن السلبية فى الأدب المعاصر وعن الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى الحديث وعن الشعر الأموى والإسلامى بالإضافة إلى مقابلاته النقدية لعشرات الدواوين والمجموعات القصصية والأعمال المسرحية والروائية - ركناً ركيناً فى ديوان النقد الحديث، يشهد لصاحبه بالموضوعية والرصانة وسلامة المنهج وبقية الأدوات.

تماماً كما سيبقى ديوانه الوحيد «فكرات شباب» - الذى ربما أضاف إليه فى طبعه جديدة بعض ما اعتز له ووجدانه فى العقود الأخيرة من إبداعات شعرية - شاهداً على انساق منهجه النقدى والإبداعى، واكتمال وجهى الناقد والشاعر فيه.

حسن طلب



كتاب (مفهوم الشعر عند العرب) الذي ترجمه إلى العربية الدكتور عبد الحميد القطر، هو في الأصل رسالة جامعية حصل بها الدكتور عبد القادر القط على درجة الدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٥٠، فهي بذلك تدخل ضمن الرسائل التي تتلمذ بها أصحابها من المصريين والعرب على أيدي المستشرقين في النصف الأول من هذا القرن، ثم عادوا ليشاركوا في الحياة الثقافية عامة والحياة الجامعية خاصة، إلى أن أصبحوا أساتذة تخرجت على أيديهم أجيال من الباحثين والنقاد، ومن هؤلاء أحمد ضيف (١٨٨٠ - ١٩٤٥) الذي حصل من فرنسا على درجة الدكتوراه في النقد الأدبي عند العرب، ثم أمجد الطرابلسي الذي حصل من بعده على الدكتوراه في الموضوع نفسه، وأيضاً من باريس عام ١٩٤٥، وقد صدرت في المغرب منذ عامين ترجمة عربية لرسائله هذه، بعد خمسين عاماً من إنجازها. ولا شك في أن هذه الدراسات الجادة قد مكنت نقلة كيفية بعيدة على طريق النظر في التراث النقدي، إذا ما قيست بالأعمال التاريخية الانتقائية الرائدة التي قدمها محققون المروصفي في أواخر القرن الماضي، وتلميذه حسن توفيق العدل في أوائل هذا القرن.

اختار الدكتور عبد القادر أن يتخذ من كتاب الأمدي (الموازنة بين الطائفتين) منطلقاً لمناقشة الآراء التي كان النقاد العرب يتناولون بها في رؤيتهم للعناصر الجوهرية للشعر الجيد، وهو يرجع سبب اختياره لكتاب الأمدي إلى كونه الكتاب الأول من نوعه في النقد التطبيقي في التراث العربي، وفي هذا ما يفسد عليه أهمية تاريخية، فضلاً عن أهميته الفكرية وموضوعية صاحبه في الموازنة بين الشاعرين الطائفتين الكبيرين: أبي تمام والبحتري، وتتجلى موضوعية الأمدي كما يراها الدكتور عبد القادر، في كونه لم يكن محابياً، بمعنى أنه

مفهوم الشعر
في النقد والفلسفة

إن ما يعيننا هنا، ليس هو فصول هذا الكتاب المهم الذي عالج فيها عبدالقادر نشأة البديع ثم فكرة الأصالة التي اختزلها إلى قضية السمقات، ثم فكرة الاستواء ثم فكرة الغموض وغيرها ولكن ما يعيننا هو آراء الدكتور عبدالقادر المبثوثة في أثناء هذه الفصول، ومن هذه الآراء جملة من النظرات الصائبة التي خالف فيها الدكتور عبدالقادر ما استقر عليه رأى الرواد من أمثال طه حسين والعقاد وإسماعيل مظهر، حين اقروا مبدا تفوق العقيدة الآرية على العقيدة السامية بشكل مباشر حاد حينما فعل إسماعيل مظهر في كتابه (تاريخ الفكر العربي)، وبشكل أقل حدة حيناً آخر، كما فعل طه حسين في إرجاع عبقرية أبي تمام إلى أصله غير العربي إذا صح أن اسم أبيه هو «توس» وليس «أوسا» أو كما فعل العقاد مع ابن الرومي.

والدكتور عبدالقادر على حق حين يختلف مع هؤلاء الرواد، ثم إنه يضرب لنا مثلاً رقيقاً تتعدد دلالاته الفكرية، فهو من جهة يطمح ألا نقس رأياً ولا نفساق وراء فكرة حتى لو كانت صادرة عن أساتذتنا، وهو من ناحية ثانية يعلمنا أن هناك فرقاً بينا بين الاختلاف في الرأي من جهة، وبين التجريح الشخصي من جهة أخرى، وينطبق ذلك أيضاً على مناقشتنا لآراء بعض المستشرقين، مثل «ليال» و«رجليوت» و«توليدكه».

في هذا الكتاب آراء كثيرة من هذا النوع تستحق أن نحظى بها ونقدرها، وهناك في الوقت نفسه آراء أخرى لا نستطيع أن نوافق عليها؛ بل ولا نظن أن الدكتور عبد القادر نفسه يوافق عليها الآن، من ذلك مثلاً ما أثبتته من «أن الأدب ليس إلا انعكاساً للحياة» (ص ٦٤)، ومن ذلك أيضاً إرجاعه السمات الفنية التي تميز بها شعر بشار وشعر أبي نواس إلى تأثير الحياة

لا يتجاهل مزاجاً الشاعر الذي لا يفضل، ولا يبالغ في الكشف عن أخطائه» (ص ٤٠). ولا شك في أن هذا الحرص على إثبات نزاهة الأصدى وحياده بشكل يتعارض مع الصورة المعروفة منذ ابن شنيق إلى معظم النقاد المحدثين، عن انحياز الأصدى في موازنته إلى الباحثين وتعامله على أبهى تصام. إنما هو حرص يكشف لنا بجلاء عن ذائقة الدكتور عبدالقادر التي جعلته ينحاز إلى انحياز الأصدى، وأغلب الظن أن هذه الذائقة ظلت تحكم الدكتور عبدالقادر في ممارساته النقدية التطبيقية عبر نصف قرن، أي منذ أن كان مشغولاً بإعداد رسالته تلك إلى الآن، والدليل على ذلك أنه ظل مخلصاً لقيم الوضوح والاستواء والرصانة والاقتصاد في الصنعة والالتزام بالذوق العام، وهي جميعاً قيم يجسدها شعر الباحثين، في مقابل القيم الأخرى التي يجسدها شعر أبى تمام، مثل الغموض والمغالاة في استخدام البديع والخروج على الذوق العام والنظرة الإنسانية إلى المقدسات، ولم يكن غريباً في ظل هذه الرؤية أن يعمل الدكتور عبدالقادر على أبرز المدافعين عن أبي تمام من القدماء وهو الصولي فيصفه بأنه «تافه ثقافتاً تثير الضيق»، وهي حملة تذكرنا بموقف منور المائل من الصولي، وإن لم يكن السبب واحداً في الصالين. والحق أننا سنكون قد ظننا الصولي ظالماً شديداً لو أننا اصدروا عليه حكماً عاماً بالشلابة والسلمية كما فعل منور ثم القطر، وهو الذي وقف في وجه من اتهموا أبا تمام بالكفر والزندقة فقال كلمته النافذة (ما أظن أن كُفراً ينقش من شعر، ولا أن إيماناً يزيد فيه)، فمن تلك قاعدة جمالية مهمة في تمييز المعيار الجمالي عن المعيار الأخلاقي، وهو أمر سيؤكد به القاضي الجرجاني من بعد في (الوساطة بين المتعبدى وخصومه).

للخلة (ص ١١١) التي عاشها هذان الشاعران، وكذلك الحال مع ابن هروسة من قبلهما! فهنا نلمح أثر تحكيم المعيار الأخلاقي في الشعر، ولا أن أن الدكتور عهد القادر يقول الآن مثل هذا التحكيم.

إن هذه للملاحظات، لا تلمن في أهمية الكتاب ولا في قيمته باعتباره واحداً من الكتب المهمة الرائدة التي تناولت تراثنا النقدي تناولاً علمياً مستقيماً كان له أكبر الأثر في الدراسات التالية التي اهتمت ببحث (مفهوم الشعر) في التراث.

وإذا كان الدكتور عهد القادر قد اختل لنفسه منهجاً محدداً، هو أقرب ما يكون إلى البحث العلمي الموضوعي الذي يتكئ بتحليل الموضوع ورصد عناصره كافة، مع ما أحاط بها من ظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية، فإنه بذلك يكون قد اختلف مع المنهج الذي يحاول أن يجمع الحكم والتقويم إلى التحليل والدرس المنهجي فينظر إلى الماضي بعين الحاضر، ويستعين في ذلك بالمناهج والنظريات الغربية الحديثة، كما فعل مندور مثلاً، ومن بعد ذلك جابر عصفور في كتابه (مفهوم الشعر)، وهو المنهج الذي تجنبه شكرى عهاد في سعيه إلى تأكيد المنهج العلمي الموضوعي الذي يتيح لنا «أن ننظر إلى الماضي نظرة موضوعية متعمقة، لننتقل من نقد ينظر إلى الماضي ليهتدي بهديه ويسير في ضوئه، إلى تاريخ صرف لا هم له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية نشأت في ظروف معينة، وتثرت بعوامل خاصة...».

إن الجهد الذي بذله النقاد في بحث (مفهوم الشعر) جهد كبير حقاً؛ غير أن مفهوم الشعر لا يمكن أن تكتمل صورته إلا بجهد آخر ينبغي أن ينهض على أساس فلسفي، ويدون ذلك سنظل عاجزين عن أن نحلق

من أرض النقد إلى افئاق علم الجمال، هذا الجهد الفلسفي تنتظره أسئلة كبرى لم يجب عنها النقاد حتى الآن، مهما قالوا عن تأثر قدامة ومدرسته بآرسطو، وعن اندراج الشعر عند الفلاسفة تحت باب المنطق؛ فواء هذه الأقوال لاتزال هناك مساحة بكر شاغرة تنتظر من يقلبها بمحراث علم الجمال، لكي نتعرف طبيعة العلاقة بين الجمال والقداسة في التراث العربي، وطبيعة الصراع بين الفن والأخلاق، ولنعرف حجم الجناية التي جناها حضور آرسطو وغباب أفلاطون، على الخيال العربي في الشعر خاصة، كما ألمح إلى ذلك بحق المستشرق جرونيباوم في بحثه غير المسبوق عن الأسس الجمالية للشعر العربي؛ ثم عبدالرحمن بدوي في (المثل العقلية الأفلاطونية). ولأشك في أن تحقيق هذه الغاية البعيدة يحتاج إلى نظرة شاملة تتسع لآراء النقاد والفلاسفة وعلماء الكلام وحتى لآراء المفسرين والفقهاء، فضلاً عن آراء الشعراء أنفسهم على اختلافه، فما أبعد قول المتوكل الليثي:

كُهرتُ الشعرُ قد علمتُ مَعْدُ

فلا سقطا القول ولا انتحالا

عن قول أبي تمام:

الشعر فرجٌ ليسَ خصيصتهُ

طولُ الليالي، إلا لمُفترِعة

وما أقرب ما بينهما في الوقت نفسه؛ خاصة حين نقف لتأمل لذة الاقتراع التي أشار إليها أبو تمام، ولذة القهر أو الغلبة التي أشار إليها المتوكل، فنجد كلتا اللتين فرع من دوحة واحدة، هي تلك التي يمكن أن نسميها لذة الخلق والإبداع، أم اللذان جميعاً.

أما عن وظيفة الشعر أو مهمته، فهناك شواهد كثيرة
لعل أهمها قول أبي تمام نفسه:

ياولا خلال سنّها الشعر مادي

بُغاةً على من أين تنقّي المكارم

فالشعر هنا قد تكون له وظيفة أخلاقية، ولكن هذه
الوظيفة مشروطة بالقيم التي يصوغها الشعر نفسه،
فكان الأخلاق نابعة من الجمال أو خاضعة لشروطه،
وليس العكس، كما يجب الأخلاقيين دائماً أن يقولوا.

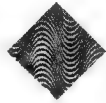
هذه الآراء للبشورة في دواوين الشعراء مهمة في
إكمال الصورة العامة لمفهوم الشعر في التراث، خاصة
إذا عرضت على آراء الفلاسفة والمتكلمين والفقهائ؛
والحق أن الدكتور القط لم يقصر في هذه الناحية، فقد
أشار إلى آراء جمالية مهمة مستقاة من نماذج شعرية
لعدة شعراء منهم ذي الرمة ومحمد بن حازم
الياهلي وعدي بن الرقاع العاملي والبحثري وابن
الرومي وغيرهم، وإله كان أكثر النقاد الذين تناولوا
التراث النقدي عامة ومفهوم الشعر خاصة، من حيث
الإفادة بهذه الآراء وتوظيفها في خدمة الهدف العام
للبحث.

تحية للدكتور القط ولجهده المتميز في هذا الميدان،
وتحية أخرى للمترجم الدكتور عبد الحميد القط، الذي
بذل جهداً كبيراً مضنياً في نقل النص إلى العربية
والتقديم له وتحرير هوامشه بنصوص وملحوظات
إضافية، وإن كنا نأخذ عليه عدم الدقة في مواضيع قليلة
خاصة في أسماء الأعلام، فقد نقل الفضل بن سلمة إلى
الفضل بن سلامة.

وهنا سنكون قد وصلنا إلى أرض علم الجمال، فنحن
أمام تحديد لماهية الإبداع على أنه لذة، وما ينطبق على
الإبداع ينطبق أيضاً على التنوُّق، واللذة هنا لذة جمالية
وإن كانت تحفظ بإيجاءاتها الحسية، ولذا فهي بعيدة عن
اللذة العقلية للمصاحبة لفعل (التعرف) على نحو ما
تحدث عنه أرسطو. وهي بالتأكيد قريبة من اللذة المحرمة
التي خاف منها ابن تيمية على قلوب المؤمنين في أثناء
تفسيره لسورة «النور» أو التي خافها الفقهاء الذين
حرموا السماع، ويمكن أيضاً أن نضيف إلى ذلك لذة
الخلق التي قد تداخل قلوب أهل التصوير والنحت، أو
من يستمتع بأعمالهم، فإذا كانت هذه اللذة هي التي
دفعت الفرزدق إلى أن يسجد لببت من الشعر أعجبه،
فلما قيل له في ذلك أجاب بأنه وجد نفسه أمام موضع
سجدة في الشعر يعرفه كما يعرف القراء مواضع
السجدة في القرآن؛ وهي التي دفعت أيضاً شاعراً مثل
بششار بن برد إلى أن يفخر بأنه أبدع شعراً كالقرآن
تصلي به العرّاق؛ إذا كان هذا هو الحال مع إبداع
الشعر وتنوُّقه، فليست سائر الفنون من موسيقى وغناء
وتصوير ونحت، بعيدة عن أن يكون لها الأثر نفسه.

وهناك إجابات كثيرة أخرى قدمها لنا الشعراء عن
ماهية الشعر، مثل ما يمكن أن نستخلصه من شعر
ذي الرمة:

وشعر قد أرقّت له غريب أجنيه المساند والمحالا
فبت أقيم وأشد منه قوافي لا أعد لها مثالا
غرائب قد عرفن بكل أفق من الآفاق، تغفل افتعالا
ففكرة الافتعال هنا قريبة جداً من فكرة «اللعب»
بالمعنى الجمالي للكلمة، وتعريف التجربة الجمالية باللذة
تعريف مشهور شهرة تعريفها باللعب.



القاهرة

١ - القاهرة

أتينا إليك مع الريح والسحب واللهفاتِ
 أتينا إليك .. نقاسمك الجرحَ والألمَ
 المستريحَ على صدرك المُشققِ .. يا أمانا
 الكبرياء .. ويا وردة الجرح يا قاهره ..
 مواكبُ تمخر في الزمن المتراجع عنكِ
 تسيرين حولك أبنائك الشَّم
 والمجد .. والجبهاتُ الإباء ..

تسيرين كالمملكاتِ اللواتى ينمن بترتك الطاهره..

أراكِ على البعدِ زوبعةً فى الزمانِ

وتاريخِ أمه..

ونسراً جناحاه ينتشران على

كل قمه...

وعند المُلَمَّة..

تضحين... تتحرينَ

ولا ترجعينَ بغيرِ المذمَّة

لك اللهُ يا أمتا الصابره

كم ارتجفُ الدمعُ

حين يقول المذيعُ (هنا القاهرة)

فتومض فى القلبِ شمسٌ

وتهمى - على دفنها - الذاكره

وتهدلُ ألف حمامه

وأذكر (سافر... لترجع لى بالسلامه)

وآه من البعد عنك
وعن أمسياتك
عن ذكرياتك
عن نفحة الود في كل عين .. وقلوب
وعن مشية في الأصيل على النيل
يا ساحره ..



يوسف الشاروني

ولد نهاد شريف في حي محرم بك بالإسكندرية في الخامس والعشرين من يونيو عام ١٩٣٠، لكن نشأته بأكملها كانت بضاحية حلوان الحمامات، حيث تلقى أول تعليمه الابتدائي بمدرسة الفرير ثم مدرسة حلوان الابتدائية، ثم تلقى تعليمه الثانوي بمدرسة حلوان الثانوية، إلى أن التحق بكلية الآداب جامعة القاهرة ليحصل على ليسانس التاريخ عام ١٩٥٦.

وقد كان والده منير إبراهيم شريف أحد رواد الفن التشكيلي في مصر، وهو حفيد رئيس الوزراء محمد شريف باشا في عهد الخديوي إسماعيل، كما أن عمه أحمد إبراهيم شريف كان شاعراً وواحدًا من قدامى هواة تربية الزهور. كذلك اقتنى جده لأبيه مكتبة ضخمة ضمت اسماء الكتب والمراجع في شتى العلوم والفنون، هكذا نشأ الفتى نهاد في هذا المناخ المعبأ بالفن والأدب وتذوق الجمال.

وقد بدأ الشاب نهاد شريف حياته العملية في مجال الصحافة بدار أخبار اليوم حيث التحق بالقسم العلمي في مجلة آخر ساعة ما بين عامي ١٩٥٤ - ١٩٥٧. وفي أوائل عام ١٩٥٧ عمل محررًا ثقافيًا فمرشدًا لتعليم الكبار، فمديرًا لقسم الثقافة والإرشاد بمشروع مديرية التحرير. ثم نقل للعمل بالقاهرة في المؤسسة العامة للتعمير والمشروعات الزراعية وذلك في عام ١٩٦١ وفي عام ١٩٧٤ وعقب ظهور مؤلفاته الأولى في الخيال العلمي - قام الاستاذ يوسف السباعي، وزير الثقافة وقتئذ، بنقله إلى المجلس الأعلى للفنون والآداب (المجلس الأعلى للثقافة حالياً). وفي ديسمبر ١٩٨٦ أصبح عضواً بلجنة القصة في نفس المجلس، وفي عام ١٩٩٢ اختير عضواً

«نهاد شريف»

رائداً للخيال العلمي في الأدب العربي

الأول من أعماله الكاملة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٤.

وكتمؤج على الفن الروائي والقصصى عند نهاده شريف يمكننا أن نستعرض علمين روائيين وإحدى مجموعاته القصصية من مجموع أعماله الإبداعية.

فروايته «قاهر الزمن» - باكورة إنتاجه - تتميز بعنصر التشويق الذى يشد القارئ بل يبهره فى كل سطر يقرؤه، وبذلك يصق جوهريه من مهام الفن القصصى. كما يتميز الأسلوب بالبساطة والوضوح فضلا عن أنه اكتشف بنفسه ولفسه أرضا نادرا ما ارتادها غيره فى أدبنا المعلى. ولئن كان أدبنا العربى المعاصر قد عرف رواية الخيال العلمى، فإن ما عرفه منها كان يعتبر محاولات متواضعة للغاية إذا قيست برواية «قاهر الزمن» لنهاد شريف الشاب وتقتد وكان قد أعلن فى حديث صحفي أن ما دفعه إلى هذا الاتجاه هو شعوره - ونحن نأخذ بالأساليب العصرية فى واقعنا المعاصر - أن الاتجاه نحو القصة المصرية والأدب العصرى مرحلة ضرورية لتطوير العلم والنهوض به والأخذ بأساليبه، لأن معظم ما يتصوره الخيال يحققه البحث العلمى.

والرواية خزان: علمى ويوليسى كل منهما يخدم الآخر: فالخطل العلمى خدم المضمون فجعله أكثر من مجرد رواية للتسلية، والخطل البوليسى خدم الشكل فخلق عنصر تشويق ناجح، والخطان لا ينفصلان إلا فى عقل الناقد لانهما يكونان كلا واحداً. فالطبيب يقدم بتجاربه العلمية على الحيوان أولا، فإذا نجحت فلا بد أن ينقلها إلى عالم الإنسان، وهذه مفامرة خطيرة قد تودى بحياة بعض البشر كما أدت تجاربه السابقة بعدد من

بلجنة الثقافة العلمية بنفس المجلس أيضا. هذا فضلا عن عضويته بجمعية الأدباء ونادى القصة بالقاهرة ونادى القصة بالإسكندرية والجمعية العربية للفنون والثقافة الإعلامية ورابطة الأدب الحديث واتحاد الكتاب، كما أنه مؤسس «جماعة كتاب ومحوى أدب الخيال العلمى».

وفى باكورة حياته الأدبية حصل نهاده شريف على الجائزة الأولى فى مسابقة الرواية التى نظمها نادى القصة عام ١٩٦٩ عن روايته الرائدة فى أدب الخيال العلمى «قاهر الزمن»والتي أعدت للمسئمة المصرية وأخرجها كمال الشيخ عام ١٩٨٥ كذلك فاز نهاده شريف بثلاث جوائز عن ثلاث قصص قصار كان قد تقدم بها فى مسابقة القصة القصيرة التى نظمها نادى القصة فى عام ١٩٧٠ كما أنه يسهم ابتداء من عام ١٩٦٣ فى إعداد برامج للإذاعة والتليفزيون وتمثيليات إذاعية من الخيال العلمى.

وقد نشر نهاده شريف حتى الآن (فبراير ١٩٩٧) خمس روايات وخمس مجموعات قصصية ومسرحية إلى جانب ما قام به من ترجمة ودراسات أما رواياته فهى: قاهر الزمن عام ١٩٧٢، سكان العالم الثانى عام ١٩٧٧، الذى تعدى الإحصار عام ١٩٨١، الشئ عام ١٩٨٩، ابن النجوم عام ١٩٩٧.

أما مجموعاته القصصية فهى على التوالى: رقم ٤ ياسمرك عام ١٩٧٤، الماسات الزيتونية عام ١٩٧٩، أنا وكأنات الفضاء عام ١٩٨٣، بالإجماع عام ١٩٩١، نداء لولو السرى ١٩٩٤، كذلك نشر مسرحيته «أهزان السيد مكره عام ١٩٩٠.

كما قام نهاده شريف بترجمة كتاب «سينما الخيال العلمى» لدينيس جيفورد عام ١٩٨٥. وقد صدر الجزء

الحديثة ومفرياتنا فانقطع لمغامرته العلمية وانعزل في قلعته الجبلية في عصر يطمع ويطمح فيه الاكثرون في الثروة والجاه ومتع المدنية.

اما روايته «سكان العالم الثاني» فهي تقوم على اساس تخيل وجود آدميين يسكنون قاع البحر، وهو حلم ليس بمفيداً عن تراثنا الشعبي على نحو ما نجد في قصص ألف ليلة وليلة على سبيل المثال. وهكذا فإن نهاد شريف عندما يقدم لنا روايته «سكان العالم الثاني»، إنما يرجع بنا إلى تراثنا القصصي الذي تخيل فيه قاصداً الشعبي وجود آدميين يسكنون قاع البحر، لكن الجديد في تخيله أنه لم يكن مجرد حلم فانتازي، بل كان حلماً يقوم على دراسات علمية سابقة.

وتبدأ الرواية باستعراض عدد من الاماكن المظلمة على سطح الكرة الأرضية يتلقى شاغلها رسالة واحدة: إنه في تمام الساعة الثانية عشرة ظهراً، وبالتوقيت المحلي لجرينتش من يوم ٣١/٥/١٩٩٩ (أي قرب نهاية القرن) سوف تنسف اكبر منطقة بحرية لكل أسطول من اساطيل الدول الثلاث الكبرى: امرىكا وروسيا والصين. وقد كان رد الفعل لذلك اتهامات من جانب كل دولة بأن دولة اخرى تحاول أن تزهيقها. لكن حدث في الموعد المحدد أن نفذ المهندسين وعيدهم بتسليط حرارة مفاجئة مريعة على المؤكد الذي اكبر واهم قطع أسطول كل دولة من دول العالم الثلاث الكبرى.

وبينما كان سكان الكرة الأرضية في حيرة مما حدث إذا ببرقية جديدة مجهولة المصدر تعلن أن مرسلها قروا السماح باستقبال معلقين عن دول الحيا. الثلاث: مصر والهند ويوغوسلافيا، ليذهبوا إلى المقر السري لهم

الحيوان. لهذا كان لابد من التخفي عن اعين الشرطة حتى لا يكتشفوا ضحاياهم فيمنعوه عن مواصلة ابحاثه إن لم يقدّمه ايضاً للمحاكمة ويعاقبوه. من هنا كان السر في إقامة معمل الابحاث في جوف الجبل وراء مرصد حلوان بعيداً عن العمران والعيون، ومن هنا كان سر الغموض الذي يشيع في بداية الرواية فيجذب القارئ إليها.

ومحاولة بطل الرواية الدكتور حلهم صبرون هي إحدى تلك الرؤى العلمية التي تعلم بإطالة عمر الإنسان عن طريق تبريد جسمه - وهو ما يزال حياً - ثم إعائته إلى حالته الطبيعية عند اكتشاف علاج لأمراضه المستعصية.

وهكذا إذا كان أهل الكهف قد ناموا في الماضي ليستيقظوا في الحاضر، فإن عملاء الدكتور صبرون ينامون في الحاضر ليستيقظوا في المستقبل وإذا كان أهل الكهف قد ناموا هرباً بدينهم من اضطهاد قد يقع عليهم ليستيقظوا بعد أن زالت أسباب الاضطهاد فلا ينالهم أذى، فإن أهل القلعة النائمون عند الدكتور صبرون ينامون انتظاراً لاكتشاف علاج لأمراضهم أو جراحاتهم الخطرة أو للاستفادة بكنائهم وقدراتهم مستقبلاً. ورغم أن الزمن قد توقف بالنسبة لأجسامهم، فهي لا تنمو ولا تتحلل بسبب تبريدها في درجة حرارة معينة، إلا أنه لم يتوقف بالنسبة لعقولهم الباطنة التي يمكن مخاطبتها وعلاج أمراضها النفسية والعقلية وتلقيحها شتى المعلومات.

ذلك هو حلم كاتبنا المبدع نهاد شريف قدمه لنا خلال غلما بطله الأبدى إلى الخلود. وهو يلقي علينا درساً عن طريق هذا البطل الذي أعرض عن مباحث الحياة

ويرى كل شيء بوضوح ثم يعودوا فيقدموا للمنظمة الدولية تقريراً بمشاهداتهم وانطباعاتهم وآرائهم، وترك حرية اختيار الممثلين الثلاثة لحكوماتهم وهكذا وقع الاختيار على المدعوين الثلاثة ليقوموا برحلتهم فى مدينة القاع بعد أن حملتهم إلى هناك غواصة ذاتية الحركة. وليس هنا مجال تتبع تلك الرحلة الشائقة التى قام بها مندوبونا لتفقد مدينة القاع، إنما يكفى التتويه بتيقظ نهاد شريف للرد على كل سؤال قد يدور فى ذهن القارئ، وهو ما أغلظه القاص الشعبى مثلاً فى قصة مثل قصة «عبدالله البرى وعبدالله البحرى».

أما من هم سكان القاع، فهم مجموعة من العلماء الشباب من مختلف التخصصات والجنسيات ممن يعانون الحرارة والاسى لهجوم من متطيق منهم العليا، لذلك فهم يرفضون الأوضاع للسائدة على كوكب الأرض بعد أن أدركوا اتساع الهوة المخيفة التى يسعى الجنس البشرى إلى التردى فى أعماقها طواعية ويصق بالغ. من أجل ذلك تفاهموا وقرروا أن يفعلوا الشيء الذى تأخر فعله منذ قرن أو يزيد، ألا وهو اتخاذ خطوة إيجابية لمنع وقوع الكارثة، مستخدمين فى سبيل تحقيق هدفهم شتى الرسائل ومن هنا كان قرارهم الأول البحث عن مكان يختبئون فيه لمدة من الزمن بفرض العمل جدياً بجميع الطاقات المتاحة من أجل خدمة الجنس البشرى وإسعاده وعندما لجأوا إلى قاع البحر اكتشفوا أن المحيطات مستودع لا ينضب لأنه يحتوى على كل معادن الكرة الأرضية.

ثم يطلعنا نهاد شريف على مدينته الفاضلة وسكانها ماذا يأكلون، كيف يتقنون، كيف يربون

اطفالهم، علاقاتهم العاطفية، كيف يعالجون، نظامهم السياسى والإدارى. إلى آخر تفاصيل حياتهم اليومية..

وقد وقع سكان المدينة القاعية ضحية غدر لقوى الشر نفذته نفاثات مجهولة الهوية على مكان تجمع سكان مدينة القاع المنقولين إلى صحراء استراليا على غواصاتهم التى كانت تنقل أهواجهم بناء على معاهدة خدعوا فيها - فلم ينج منهم إلا ستة أشخاص وهكذا فلن كان سكان مدينة القاع قد غلبوا على أمرهم إلا أنهم لم يقض عليهم ولا على مدينتهم نهائياً.

ولاشك أن هذه النهاية أكثر تفاؤلاً من النهاية العاصفة لقلعة النائمى التى انشلتها الدكتور حليم صبرون فى رواية قاهر الزمن حيث أدى عراك الدكتور مع مساعده إلى نسف القلعة وانتهيار الجبل فوقها مما قضى على جهوده وما وصل إليه من كشف علمى.

معنى هذا أن نهاد شريف وإن عبر عن تشاؤمه فى نهاية روايته الأولى «قاهر الزمن»، فقد عبر فى نهاية روايته الثالثة «سكان العالم الثانى» عن تفاؤله المشوب بالهذر، أو بمعنى أصح عن تشاؤمه المشوب ببصيص الأمل.

ومن جانب آخر فإنه يمكن الإشارة إلى مجموعته القصصية الأولى «رقم ٤ يفرمك» والتى نشرها عام ١٩٦٤ كنموذج على قصه القصية.

فى هذه المجموعة نكتشف أن نهاد شريف من أدياء الخيال العلمى الذين يقفون فى صف المتفائلين. حقاً إنه لايفغل عن الاستخدام الضار للعلم، لكنه يجد فى العلم أيضاً سلاحاً ضد هذا الخطر الذى يلوح فى الأفق، وهو

هل هذا الصوت من المريخ أم هو تابع من البشر
أنفسهم؟ قال البعض إن الصوت لا يأتيهم من السماء
إنما ينبع من أعماقهم وقال آخرون بل إنه من السماء.
المهم أن بشرة الجميع ومسامهم تحولت إلى أدوات
تستقبل الصوت في حساسية فائقة ونمضى مع القصة
فنجد أن عناد البشر أبى الإصفاء إلى صوت العقل.
اتهم كل معسكر على الكرة الأرضية المعسكر الآخر
بانها خدعة منه، ثم لما تيقنا أن مصدره من خارج
الكوكب الأرضي حاولوا عبثاً مقاومتها، فهبطت سحب
على سطح الأرض واقتضت على مخزون القنابل النووية
ومحت أسرار تكتيت الذرة، وبذلك أدرك الناس أن هناك
من يراقبهم ويصنئ عليهم كل حركة.

السمة الثانية لهذه المجموعة هي حب الكاتب لمصر
وإيمانه بمستقبلها العلمي - وهي سمة عامة في كتابات
أدب الخيال العلمي عند نهاده شريف - فهو يحلم أن
القاهرة ستكون مركزاً من مراكز العلم الذي يخدم
السلام وعندما انقسم العالم حول حقيقة الإنذارات
المبلغة في قصة «رقم ٤ يامركم» انقسموا إلى ثلاثة
معسكرات، كان المصريين هم الذين يتوهمون المعسكر
الثالث الوسيط.

السمة الثالثة تتناول التكنولوجيا، رغم أن القصص تنتمي
إلى أدب الخيال العلمي، إلا أن نهاده شريف مثملاً فعل
في روايته «قاهر الزمن» - شغوف بما اصطلاحنا على
تسميته بالعربية «القصة البوليسية» كعنصر من عناصر
التشويق فهو دائماً يبدأ قصته بشيء من الغموض الذي
يثير رغبة القارئ في متابعة الأحداث إلى أن ينجلي له
غموضها ولقد سبق لنهاده شريف أن أعلن رأيه في ذلك

يتنبا دائماً - في هذه المجموعة - بانتصار الفريق الذي
يستخدم العلم للقضاء على الآثار الخطرة المحتملة،
وكانما يقول في رسالته الفنية إن العلم ليس شريفاً ولا
خيفاً إلا بطريقة استخدامه ومن يستخدمونه - وقد نبه إلى
ذلك بوضوح في المقدمة القصيرة التي كتبها للمجموعة،
ورغم أن المؤشرات الواقعية قد لا تتهيء بالتفائل، إلا أن
هذا لم يمنعه أن يجعل من قصصه - على حد تعبيره -
همسات أو صيحات تحذير من أجل السلام على كوكبنا
الأرضي، ورغم أنه يرى أن القلة هي التي تؤمن
بإستخدام العلم للغة البشرية، إلا أنه يرى هؤلاء أعظم
قوة وأنهم الملاذ الوحيد للإنسانية. تلك هي السمة الأولى
لمجموعة «رقم أربعة يامركم» لنهاده شريف، فالصراع
الدرامي فيها بين قوى تستخدم العلم لقهر الإنسان وقوى
أخرى تستخدمه للقضاء على هذا القهر، والانتصار
يكون في جانب القوى الأخيرة.

ف قصة «رقم ٤ يامركم» - على سبيل المثال والتي اتخذ
عنوانها عنواناً للمجموعة - يتخيل فيها نهاده شريف أن
هناك كائنات على كوكب المريخ أكثر تقدماً من الإنسان،
تميش في باطنه لشدة برودة السطح من ناحية بسبب
بعده عن الشمس ولكارثة انفجار الكوكب رقم ٥ وفتفته
من ناحية أخرى، مما عرض سطح المريخ لتساقط آلاف
القذائف والشهب والأحجار عليه، أما سبب انفجار هذا
الكوكب رقم ٥ فهو حرب صاعقة قامت بين مخلوقاته لم
تدم أكثر من أربعة وعشرين ساعة ثم خلالها تفجير
ملايين القنابل الهيدروجينية. ومن هنا فإن أهل المريخ
يامرون أهل كوكبنا بتدبير كل ما عليه من أسلحة فتاكة
وإلا قاموا هم أنفسهم بهذا العمل.

قائلا: إن الغموض مثل التوابل قليل منه يحسن نكهة الطعام، وهو فاتح للشهية، ولكن الإكثار منه ضار بالصحة. واعتقد أن نهاد شريف نجح في إيجاد هذا التوازن المثيق في عالمه القصصى.

قصة «القصر» تبدأ بمكان ناء على حافة المدينة وقصر ذي أسوار مرتفعة، وأناس مرييين يتسللون، وصناديق مغلقة تنقل سرًا، وأنان وصرخات وأصوات صاخبة يتخللها موسيقى حزينة تتعالى ليلا مما يذكر بالجو القصصى لإيجارالين بو. أما القصة الأخيرة في المجموعة فنحننا يدل عليها وعلى ما نقول «حادث غامض».

سمة رابعة من سمات التكتيك القصصى عند نهاد شريف هي استخدامه في بعض قصصه طريقة أطلاع أبطاله أو رواة قصصه على مخطوطات أو يوميات نرى من خلالها أحداث القصة من زوايا أخرى ما كان يمكن للراوى أو بطل القصة أن يعرفها إلا من خلال هذه الوسيلة، لا سيما في هذا الجو القصصى المصاط بالغموض والأسرار، والذي يتفق معه اختلاس المعلومات طالما لا يعلن عنها في وضح النهار. وهو التكتيك نفسه الذى سبق استخدامه في روايته «قاهر الزمن» و «سكان العالم الثانى».

فى القصة الأولى «حذار إنه قادم» نجد أن الإنسان الاكى الذى تم تركيب جهاز له يبيه العاطفة، يقصد المكتبة الأملية ليقرا مخطوطا قديما يكشف من خلاله ما خفى عليه الا وهو وجود البشر منذ ألف وثمانمائة عام، وأنه كانت هناك تقاويم أخرى قبل تقويم «الفناء النرى» مثل التقويمين الميلاى والهجرى.

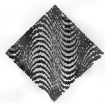
سمة خامسة هامة فى عالم نهاد شريف القصصى هي إضفاء اللمسة الشاعرية على أسلوبه بالرغم من موضوعات قصصه العلمية، بل كانت لهذا الأسلوب وزيفته في إضفاء جو الحلم أحيانا، واللمسة التنبؤية على الموضوعات العلمية فهو يعدفنا في روايته «قاهر الزمن» - على سبيل المثال - عن المباني الزجاجية الشفافة للمستديرة، والسحابة البنفسجية الواقية من عواصف الجو وتللياته، والأنوار الفوسفورية التى تلف كل شارع وكل ميدان وبناء وقد أضاعت حانية كالطيف الرقيق الهلهل فكتها خطوط أسطورية في رشاقها وأنسابها وجمال ألوانها... كما أنه لم ينس أن يكون للعلاقات الماطفية دورها في وسط هذا الجو العلمى الهوليسى، فتعاونت مع الأسلوب في خلق توازن مع المواضيع القصصية.

وقصته «ثقب فى جدار الزمن» من مجموعته «رقم ٤ يأمركم» ترينا كيف يتحرك نهاد شريف بحرية فى الزمن، حيث تصل قوة الحب بشخص ما أن يفترق جدار الزمن، فينطلق كالصاروخ متحركا فى الزمان لا الفضاء خلال أربعة قرون ونصف القرن ليلتقى بحبيبته أو بمن تطابق حبيبته شكلا واسما. وإذا كان بطل «ثقب فى جدار الزمن» قد قفز من الماضى إلى الحاضر، فهو يقفز أحيانا إلى مستقبل بعد آلاف السنين كما فى قصته «حذار أنه قادم»، أو يعود أحيانا إلى ماضى أندركما فى «رقم ٤ يأمركم» محذرا فى كلا الحالين من مصير مائل أو آخر رابض... وهو يتحرك بنفس الصرية فى المكان يجوب أرجاء الفضاء المتسع، ويجعل مصير البشرية مرتبطا فى مستقبله بهذا الفضاء اللانهائى، حيث تسكنه كائنات أكثر نكاه وفطنة من البشر فى معظم القصص.

«المنكبوت» و«رجل تحت الصفر»، أى أن هؤلاء الكتاب لم يخصصوا أقلامهم وإنما جربوها فى كتابة أدب الخيال العلمى فيما جربوا من ألوان أدبية أخرى. أما نهاده شريف فكانت له شجاعة المغامرة بتكريس قلمه لهذا اللون الجديد على أدبنا المربى المماصر، بحيث يمكن اعتباره أباله، مما يستحق معه التفاتنا خاصة لم يثله حتى الآن من الجهات الرسمية فى الدولة، وإن كان قد ناله من محبيه وعشاق أدب الخيال العلمى وأدبائه من أدبائه الذين يراصلون طريقه فيشرون أدبنا فى مجال الخيال العلمى ويضيفون إليه بما يبدعون.

وهكذا نجد أن نهاده شريف هو أول أديب مصرى وقف إبداعه على أدب الخيال العلمى، وكان قد مهد له كتاب مصريين سابقون ابتداء من الدكتور يوسف عز الدين عيسى فى تمثيلياته ومسلسلاته الإذاعية من أدب الخيال العلمى فى الأربعينيات من هذا القرن والتي نشر بعضها مطبوعاً فيما بعد، وبرزاً بتأليف الحكيم فى بعض قصصه القصيرة ومسرحياته وفتحى غانم فى روايته «من أين» ويوسف السباعى فى روايته «لست وحده»، وسعد كاوى فى بعض مسرحياته وقصصه القصيرة، ومصطفى محمود فى روايته





«روحِي يَا وَهَّانُ رُوحِي...»

«إلى بختي بن عودة شعاعاً وشهيداً»

شَمْسٌ وَهَّانٌ جُرْحٌ فَلَا تَعْتَذِرْ كَلْفَةً الْأَنْجُونِ
تُسَمِّي بِأَسْمَائِهَا مَا تَشَاءُ لَهَا بَانِدُ فَا عَمَّكَ فِي
أَوَّلِ الْبَيْتِ وَالْأَمَلِ الصَّغِيرِ لَعَّ يَكُنِ الْعُمُرُ
يَكْفِيكَ كَيْ تَنْذَكِرَ شَعْوَةَ أَنْبِيلٍ أَوْ تَخَيَّرَ
مَا تَشْتَهِي مِنْ قَوْلِكَ مَا يَوْمَ عِنْدَ بَابِكَ صَوْتُ
أَسْمَعَانَ الْكَفُولِي يُكْسِي الْخَرْقَ الْبَعِيدَ بِمَا
كَانَ مُكْتَنَزَ أَنْجَمِ السَّاحِلِ فِي غَبَشِ الذَّرْبِ لَمَّا
وَمِيداً عَبْرَتَ الرِّصْفِ إِلَى غَسَقِ الْمُفْرَدَاتِ
وَلَعَّ تَنْبِيَهُ لِمُرُورِ الرِّصْفِ فِي رَأْسِ «عُلُولَةٍ»
لَا تُفَالِي كَيْفَ عَبْرَتَ الرِّصْفِ الزَّهْوِي الَّذِي

لَا يُجِبُ وَصَرَفَتْ جَاوِدًا لَمْ تَكُنْ
 بَعْدَ فِي عَتَبَةِ الْكِتَابَةِ كَيْفَ سَقَوْتُ وَتَسْبِي
 دِمَاءَ الْقَصِيدَةِ مِنْ ذُرِّهِ لَمْ جَمَّ وَلَا فَارَقَتْ
 آيَةُ الزَّمْعِ أَعْيُنَ أَكْثَالِهِ كَيْفَ لَمْ تَسْتَبِي
 أَنَّ مَنْ يَسْفِكُونَ دَمَ الشَّعْرِ وَالشَّعْرَاءِ
 سَدَقُوا فَرَحَ الْأَمْهَاتِ أَبْطَحُوا أَعْيَالَ النِّسَاءِ
 كُنْتُ تَقْدَرُ مِثْلَ فَوْكِ بُولٍ يَكُونُ
 وَجُولًا كَيْسَتِي لِيَلْقَاكَ فِي لَذَّةِ النَّصِ
 بُولَانِ بَارِئٍ فَتَصْنَعِي عَمِيقًا إِلَى جَاكِ وَرِيدَا
 يَفْصَلُ فِي كَلْبِ غَوَى عِنْدَ عَبْدِ الْكَبِيرِ الْكَبِيرِ
 هَكَذَا كُنْتُ تُذَكُّ أَوْ لَمْ تَكُنْ تُذَكُّ الْخَارِجِينَ
 مِنَ الْكُفْرِ وَالْخَارِجِينَ إِلَى خُلُمَةِ الْفَقْرِ لَا
 يَفْقَهُونَ الْكِتَابَ وَأَنْتَ أَعْدَتِ الْكِتَابَ
 بِقُوَّةِ إِيغَائِهِ لَتَوْسَسَ مِنْكَ فِي سَلَامَةِ الشُّعْرَاءِ
 لَمْ تُفَسِّرْ لَهُمْ مَالِكَ بْنِ نَبِيٍّ بَيْنَ بَارِسَ وَالْقَاهِرَةِ
 شَمْسُ وَنُحْرَانِ جُرْحُ أَلَمْ يَسْأَلُوا لِمَ إِذَا أَبُوكَ
 سُلَيْمَانُ جَاهِدَ فِي الثَّوَرَةِ الْوَحْشِيَّةِ لَمْ يَمْهَلُوا

قَلِيلًا لِنُتْلَنَ أَسْمَاءَ مَنْ غَدَلُوهُ وَمَنْ نَهَبُوا
 الثَّوَرَةَ الْوَكَيْتَةَ هُمْ أَكْثَرُوا الْكُفْلَاتِ
 عَلَيْكَ لِكَيْ يُفْجَعُوا وَأَعْكُونَ صَدَقَ اللَّهُ
 بِالْجَدَلِ قَبْلَ أَنْ تَكْشِفَ الْفَرْقَ بَيْنَ الْجِهَادِ
 عَلَى سَكْوَةِ الْبَغْيِ فِي وَكْنِ يَأْسٍ وَالْخُرُوجِ
 عَلَى سُلْطَانَةِ الْوَحْيِ فِي سُلْعَةِ الْقَتْلِ مِنْ أَجْلِ
 أَنْ تُلَاحِظُوا صِغَةَ الْجَمْعِ فِي الْإِثْمِ عَنْ وَكْنٍ وَلَمَّا دَامَ الْإِثْمُ وَالذَّاكِرَةُ
 قَتَلُوا لِكَيْ يَقْتُلُوا فِي عُبُورِ ائْتِمَارِهِمْ صِيَاهَا
 فَلَا تَنْذَكُرْ مِثْلَ جَمِيعِ الْبَنَاتِ أَبْلَاهَا شَهِيدًا
 تَرَاهَا تَكَابُدَ مَعْتَهَا قَرَّبَ شَاهِدَةَ الْقَبْرِ
 (كَانَتْ تُنَادِيكَ بِالشَّغْبِ الْعَذْبِ الْأَتْعَبِ
 لِتَرْغَى عَمَلَهُ كَقَوْلِهَا بَيْدِيكَ وَتَدْفَعُ عَنْهَا أَسْرَاهَا) ٥
 شَمْسٌ وَهَمَّ أَنْ جُرَّحَ أَلَمَ تَرْكِبُ الْوَقَاقِ أَعْدُوا
 الْقَائِلَ صَوْبَ الْفَنَاءِ بَعِيدًا عَنِ الْوَكْنِ الْقَائِلِ
 ائْتَمَرَ الْجَمْعُ فِي وَهْمِ الْأَعْيَالِ وَغَمِّ الْمَعْنَى عَلَى
 سَيْفِ لَوْعَتِهِ ذَارِفًا وَتَرَاوَدَّ أَمَّا كَانَ «عُسْنِي»
 عَلَى سَاحَنِ الرَّاغِبِ يُلَاحِظُ مِنْ قُرْبَةِ الْعَرِشَيْنِ مَكْنُومَ

التَّبَارِيحَ لَمَّا أُنِيَ التَّنْمِرُ الْمَأْخُودَ عَلَى بَغْتَةٍ
 أَطْفَأَ وَأَصَوَّتَهُ الْعَاكِفِي لَقَلَّ تَمَرُ الْعَصَافِيرُ
 فِي وَقْتِهِ وَهَرَانُ أَوْ يَنْدُهُ شَجَرُ الصَّبْرِ قُرْبَ مَوَاعِيدِ
 وَهَرَانُ ثُمَّ رَدَعُوا فِي الْبِيَادَاتِ أَنَّ الْغِنَاءَ عَمَلُهُ
 وَذَبْحُ النِّسَاءِ مُبَاهٍ إِلَى أَنْ يَتَبَنَّ جَمِيعًا بِلَيْسِ الْحَبَابِ
 لِيَكْسُو الْبِلَادَ السَّوَادُ وَيَغْشَى الْعِبَادَ إِحْدَادُ مَعَاصِرَةِ
 التَّنْمِرِ الْمَأْخُودِ حِلَابُ وَمَمْلَكَةُ اللَّهِ فِي هَذِهِ الْأَرْضِ
 إِنْ أَشْرَقَتْ بِدَمْعَةٍ كَافِرَةٍ
 شَمْسُ وَهَرَانُ جُنْحُ وَوَهَرَانُ نَحْيِي بِنِ عَمُودَةٍ
 عَمَدُهَا الدَّمُ وَالرَّغْبَةُ وَالذَّارُ أَتَتْ الَّذِي كُنْتَ

جُنُونَهَا كُنْتَ يَا صَاحِبَ تَسَالٍ مَنَالٍ
 ذَاكِرَةُ النَّشِيدِ وَوَهَرَانُ تَذْبُحُ بِالشُّوقِ سِرَائِلَهَا
 كُنْتَ تَعْشَقُ بِالْعُلَاجِيسِ الشَّرِيسِ امْرَأَةً مَقْلَنَةً
 عَلَى كَيْتَيْهَا مَكَا سَرَّةً وَأَنْبَعَارًا وَوَهَرَانُ
 تَعْوِيكَ بِالشُّعْرِ وَالْكَبُولَةِ لَتَقْشِي
 إِلَى عَاشِقِيهَا سِرَائِلَهَا

كُنْتُ فِي شَهْوَةِ الْعَدْلِيبِ تُعَيِّ
 عَلَى شُرَفَاتِ الْحَيْنِ مَشَارِلَهَا
 كُنْتُ يَا السَّيِّدُ الْكَفَلُ تُكْ حَوْلَتُ لِقَائِ الْمَهْلِ
 صَبَاحًا ضُحُوكًا وَوَعْرَانُ فِي عِزِّهَا الْمُسَيِّدِ
 تُرَى لِدَالِيَةِ الْأَمِيَّةِ عَنَّا وَلَهَا
 كُنْتُ يَا السَّيِّدُ الْكَفَلُ قُلْتُ أَنْ تَنْسَكِعَ فِي مَدْنِ
 لَا تَقْلُدْ وَهَرَانُ فِي مَنَاسِكِهَا الْوُثْقَى
 وَلَا تَهْتَرِ عَنْ مَرْجِ الْأَغْنَى أَيْدِيَهَا
 كُنْتُ يَا صَاحِبَ فِي عَزْلَةِ الْكَلْبَاءِ كَلْبِي الْقَهْوَى
 صَاحِبَ الْخُنْفَوَانِ وَوَعْرَانُ أَنْ فِيكَ
 خَاصِرُ فِي صَنْجَةِ الشَّجَنِ الشَّهْمِ قَاتِلَهَا
 صَاحِبَ أُنْتِ الشَّهِيدُ الَّذِي اقْتَرَفَ الْمُشْتَقَى كُلَّهُ
 نَادِرٌ أَتَى فِي كُلِّ مَا اخْتَرْتَنِي مِنْ شَغَفٍ وَخُجُوعٍ
 وَوَعْرَانُ فِي عَشْقِهَا نَادِرَةٌ •

= (العين) 24 = 1996.12

أندريه موروا

ت: السيد امام

البحث عن الزمن المفقود

- هل تؤمن بحياة أبدية فى عالم يأتى بعد الموت؟

- لا، لكننى أؤمن بحياة أبدية هنا والآن هناك.

لحظات يتوقف فيها الزمن فجأة ليفسح مكاناً للأبدية.

دوستويفسكى

١ - الموضوع وتيمات

كيف تصور بروست، تحديداً، هذا العمل الذى غدا فى مثل طول «ألف ليلة وليلة» أو «مذكرات» سان سيمون؟ ما الذى كان يتوجب عليه قوله، بحيث غدا من الأهمية بمكان التضحية بأى شيء آخر فى سبيل إنجازها؟ إن أصقاه أنفسهم، لم يتمكنوا من فهم الكثير مما نشره. وسأنت نظرة عامة، بأنه كان معنياً بوصف بعض سيدات الصالونات، أو بالأضطلاع بدراسة ميكروسكوبية للمراطف الدقيقة الخالدة. إن ما كان فى الحقيقة يشغل تلميذ دارل ووجسون، هو محاولة التعبير عن فلسفة كاملة داخل عمل روائى.

يقول بروست فى إحدى رسائله إلى الأميرة بيبسكو بأن دوره كان شبيهاً بدور إيتشتين، ويأنه كان يتصف بالمعبد من فضائل العالم - بقية الملاحظة، والأمانة فى تناول الحقائق، والإصرار على اكتشاف بعض القوانين العامة. ويأنه كان وضعياً، برغم كل صوفيته. ومن بين كل الأشخاص الذين ساهموا فى تكوين ذاته الفردية، الشخص الذى تمسك فى رأيه، بعناد أكثر بالحياة، فيلسوف لا يستشعر السعادة قط إلا إذا اكتشف

البحث
عن
بروست

البحث عن الزمن المفقود

الصفات المشتركة التي تضم عملين معاً، وإحساسين معاً، ومظهرين معاً. ما هي تلك الصفات المشتركة، وقوانين الوجود والقيمات البارزة في سيمفونية بروست الضخمة؟

إن أول هذه التيمات، التيمة التي استهل بها عمله وإنهاء بها، هي تيمة الزمن. لقد كان بروست مسكوناً بهاجس زوال اللحظات المؤقتة، وبحالة التغير والصيرورة الدائمة لكل شيء يتألف منه المحيط الذي يعيش فيه، وبالتغيرات التي يحدثها الزمن في أجسادنا وعقولنا. «مثلاً توجد هندسة للفضاء، يوجد أيضاً، لَوْنٌ من ألوان السيكولوجيا في الزمن،. إن كل البشر، سواء قبلوا هذه الحقيقة أو أنكروها، منغمسون في الزمن، يحملهم تيار الأيام المتحركة. إن حياتهم جميعاً معركة مع الزمن: إنهم ينشدون ملأداً في الصداقة أو الحب، سوى أن هذه العواطف، يمكن أن تظل طافية فوق الماء، فقط إذا وجدت تعبيراً في الكائنات التي تتفكك في الأخرى وتغرق، سواء لأنها تموت، أو لأنها تخرج من حيانتنا، أو لأننا نحن أنفسنا نعترينا بالتغير. وببطء، يصعد النسيان من الأعماق العظيمة، ويقيم جداراً حول أجمل وأهم ذكرياتنا. وسوف يأتي اليوم الذي ننظر فيه إلى سيدة بديئة، نلتقي بها ونراها تبسم لنا ونبحث عبتاً عن اسمها الذي لن نعرف عليه قط حتى تقوم في إلخبارنا به، ونفقط عندها يحدث هذا، يمكن لنا التعرف على الفتاة الصغيرة التي أسرت ألباننا جميعاً ذات يوم. إن الزمن لا يهدم الأفراد فقط وإنما يهدم أيضاً المجتمعات والعوالم والإمبراطوريات. إن وطناً يمكن أن يولد بفعل المواطن السياسية كما حدث لفرنسا، إبان قضية دreyfus، حين تنأهر الأصقدا، وتفتت الأسر. إن كل ممثل في المسرحية يجزم بأن مشاعره أبدية ومطلقة. إلا أن التيار

العنيد، يجرف الجميع، المنتصرين والمهزومين على حد سواء، حتى أنهم، إذا التقوا مرة ثانية، بعد أن يكونوا قد بلغوا سن الشيخوخة، على متبة القبر، نجد أن الضعف المتزايد، قد أخذ حماسهم القديم، وبن مشاعرهم قد بردت، ويأتيهم مضغون بالصمم الباردة وبغير العدوانية لنهرانهم المطلقة إن المنازل والشوارع والطرق، قد صارت وبالأسف، منفقة، شلتها شأن السنين. وعبتاً نعود إلى الأماكن التي أحببناها يوماً ما، والتي لن يتاح لنا وفيتها مرة أخرى على الإطلاق، لأنها كانت تنمضغ، ليس في المكان، وإنما في الزمن. ولأن الشخص الذي يحاول اكتشافها: لم يعد الطفل أو الشاب الذي طلع عليها وهج عواطفه ومشاعره.

إن الفيلسوف الكلاسيكي يزعم أن «شخصيتنا تتبنى حول نواة صلبة لا تتبدل، وباتها أشبه ما تكون بمثابة روح» ينهض مثل صخرة في مواجهة أشكال العدوان التي يمارسها علينا العالم الخارجي. هذا هو الإنسان كما تخيله بلوتارك، وموليير، وحتى بلزاك. إلا أن بروست يظهر لنا بأن الفرد، وقد انغمس في الزمن، يتفكك... وسوف يأتي اليوم الذي لن يبقى فيه شيء من الإنسان الذي أحب يوماً، والذي فجر الثورة يوماً. إن بروست يكتب «إن حياتي كما أراها، قد واجهتني بمشهد من تعاقب الفترات الطارئة عدا فترة قصيرة، بحيث أن لا شيء مما كان يعتد به كقوة باقية، استمر في الوجود مطلقاً فيما أعقبه. إنني أرى الحياة الإنسانية، مركباً يغيب عنه سند «الذات» الفردية والمطابقة والدائمة على نحو بارز، شيئاً عجم للجودى كلبية بالنسبة للمستقبل، يمتد بعيداً في الماضي، بحيث يمكن أن يتدخل عند هذه اللحظة أو تلك لأنه يعجز عن أن يضع نهاية غير عشوائية شلتها في ذلك شأن مناهج تاريخ فرنسا التي كانت

سائدة في المدارس فترة، والتي تنتهي فيها الأشياء، طبقاً لبروي المنهج أو وهم الأشياء، بشيرة ١٨٢٠م، أو ثورة ١٨٤٨م، أو بنهاية الامبراطورية الثانية....

إن «الذوات» المتعاقبة، تختلف اختلافاً بيناً عن بعضها البعض، حتى أن من المتعين على كل منها أن يتخذ اسماً مختلفاً. إننا نرى سوان، وأوبيت، وجيلبرت، ويلوخ، وراشيل، وسانت لو، وقد سلط عليهم جميعاً الأضواء التي سلطت عليهم في فترات مختلفة من الحياة، وفي أحوال عاطفية متعارضة، حتى أن كلاً منهم يتخذ مجموعة من الألوان للتفكير، شأنهم في ذلك شأن الراتقعات اللاتي يبعن لنا في ثياب مختلفة الألوان، مثل الأصفر والأخضر والأزرق، رغم أنهن يرتدين في الحقيقة ثياباً بيضاء. إن زماناً، الذي نستغنى كل يوم، والمشارع التي نعيشها، نوسمها، وتلك التي توحى بها وتخترع والمائة تملؤه.... إن ذاتنا المنخرطة في الحب تعجز عن تخيل ذاتنا المنسلقة عنه، وذاتنا ونحن صغار، تسفر من عواطف ذاتنا حين يتقدم بها العمر. والحقيقة، هي أن تفسخ الذات وتحلها موت مستمر و«الثبات الطبيعي الذي يفترض وجوده في الآخرين، ليس حقيقياً شأنه في ذلك شأن الثبات الذي نفترض وجوده في ذاتنا.

هذا هو بروست الواقعي، رجل العلم، الذي يلاحظ ويؤن بنقطة الفمار الذي يلحقه الزمن بالبشر. سوى أنه من بين العديد من الفلاسفة الذين شكلوا شخصيته، فيلسوف مثالي ميتافيزيقي، يرفض قبول فكرة الموت الكلي «الذوات» المتعاقبة وعدم استمرارية الفرد، لأنه كان يمتلك، في بعض اللحظات المميزة، حساً بنفسه باعتباره كياناً مطلقاً. إن هناك تناقضاً بين إحساسه المذهب بأن كل شيء يصير إلى زوال، البشر، والأشياء، على حد سواء، بما فيهم هو ذاته، والاعتقاد الراسخ بأن في

طبيعته شيء ثابت بل خالد. لقد عرف بروست هذا الاعتقاد في بعض اللحظات القصيرة في حياته، عندما تغمر إحدى لحظات الماضي فجأة حقيقياً بالنسبة لنا، ويكتشف بأن المشاهد والمشارع التي ظن بأنها قد تلاشت إلى الأبد، قد احتفظ بها في مكان ما بداخله، وإلا فكيف تعود هذه المشاهد للظهور؟

إن نواتنا السابقة، سواء أكانت روحية أو جسمية، لم يكتب لها الفناء، لأن بمقدورها أن تحيا مرة أخرى في أحلامنا، بل وأحياناً في يقظتنا. ففي كل صباح نستيقظ توجد بضعة لحظات مختلفة نطوق أثنائها في عالم من الأحلام. ومن هذه اللحظات، نبرز، ونعيد اكتشاف هويتنا. ولهذا معنى واحد، هو أننا لم ننفكها كلية. ولقد ظل بروست يسمع، في الوقت الذي كانت فيه حياته تقترب من نهايتها، الرنة، المعدنية، الملحة، المطرقة الحادة، الواضحة التي يحدثها الجرس الصغير، والتي كانت في طفولته، تجلب إليه أخبار رحيل سوان. لقد قرر أنه لا بد وأن يكون نفس الجرس، وبأنه الآن يرى بعد انقضاء سنوات طويلة. ولم يكن عليه لكي يستغنى مرة أخرى الخاصية الباقية لرنته، سوى أن ينفخس في ذاته. ومن ثم، فإن الزمن لا يصوت كلية على نفس الوتيرة التي نطن إنه يصوت بها، وإنما يظل صمماً فيها، لأن أجسادنا ووعينا، هي مستويات الزمن.

ومن هنا نشأت الفكرة المركزية الحية للجسد الكلي لعمله: فكرة إمكان الشروع في اكتشاف الزمن، والذي يبدو وكأننا يتلاشى إلى الأبد، على الرغم من أنه قابع هناك، على استعداد دائم، لأن يتخذ منحنى جديداً من مناهي الحياة.

ويمكن فقط القيام برحلة الاكتشاف هذه داخل نواتنا. إن معاودة زيارة الأماكن التي أحببناها يوماً ما،

فى درج الزمان الأبدى على نحو منتظم، ساعين لوضع الأحداث والصور فى ترتيبها الدقيق والحقيقى. سوى أن محاولة استدعاء الماضى على هذه الشاكلة يعد جهداً ضائعاً. إن المعلومات التى تنتمى إلى عالم الماضى والتى يمكن للذاكرة الإزائية أن تنقلها، لا تحتفظ بشىء من جوهرها. هل الماضى من ثم، مبيت إلى الأبد؟ ليس بالضرورة.

«... اعتقد أن هناك الكثير مما يقال بشأن الاعتقاد السلبى بأن أرواح أولئك الذين لقنناهم، يتم سجنها فى أى مكان أو فى حيوان، أو نبات أو أى شىء غير حى. وتظل هذه الأرواح مفقودة بالنسبة لنا، حتى يأتى اليوم (الذى لا يأتى مطلقاً بالنسبة للكثيرين) الذى يتفق أن نمر فيه بالشجرة، أو نستحوذ فيه على الشىء الذى يسجنها حينئذ. تظهر، وتهتز، وتعدونا بأسناننا. وما أن نتعرف على صوتها، حتى يظل عمل السحر. لقد حررناها. لقد قهرت الموت وعادت تشاركنا حياتنا.

يحدث هذا بفضل ماضيها إذن الذى يظل حياً فى أحد الأشياء أو فى أحد الطيور، أو أحد الروائح: وإذا ما تمكنا صخفاً، يوماً ما، أن نمنح ذكرياتنا سنداً من إحساس الحاضر، فسوف نعود للحياة مرة أخرى، مثلاً يجد موتى هومر لأنفسهم مسكناً من اللحم والدم، بعد أن تناولوا خمر التضحية.

إن بروسى يكتب فى إحدى مذكراته «أن هناك موتيفاً متكرراً فى حياتى، أكثر أهمية من موتيف حبل اللابنتين، ويشبه بالآخرى، الفجر فى رابعة فنتوى التى تشر بطول الفجر السرمدى، وأقصد موتيف التذكر، الذى لا يعدو أن يكون المادة الخام لعمل الفنان... كوب الشاي والأشجار التى يمكن رؤيتها أثناء التجول، وإبراج الكنائس الخ...».

سعيًا وراء هذه اللحظات فى العالم الخارجى، لابد وأن تنتهى بخيبة أمل. إن العالم الحقيقى لا يمتلك وجوداً مستقلاً. إنه من خلقنا الخاص. إنه يتحرك بالمثل داخل وخارج الأشعة التى تسقطها مشاعرنا. إن العاشق سوف يعثر على جمال سماوى فى مشهد طبيعى، قد يبدو لغيره بشعاً إلى حد ما. ويشبه الشخص الذى نعتريه حالة من الاضطراب الانفعالى، سواء كان ذلك بسبب الحب، أو الحماسة، شخصاً يرتدى نظارات زرقاء، ويصر، دون أن يعترىه أى شك، على أن العالم أزرق، لقد كان بروسى يرجع أول قدر من الاهتمام «لحقائق» التى لا يمكن أن تحيط بها المعرفة، وكبرس ذاته لوصف «الانطباعات» حيث أن بإمكان الفنان أن ينقل للمجهول، عبر تسجيله للانطباعات «العالم كما يتبدى لغيره، ذلك أنه لا يوجد عالم واحد فقط، بل مائة عالم، بل توجد عوالم بقدر ما توجد عيون بشرية، وضروب من الذكاء الإنسانى، عيون تفتتح بعد كل ليلة، وعيون تغدو مرة أخرى على وهى بمولد كل يوم جديد. إنه نحن، برغباتنا، ومميزات ذلك الماضى الطويل الذى بفعله، تشكلت هذه الرغبات، نحن الذين نخلع الشك والقيمة على غيرنا من الكائنات، والأشياء. إن ما كان يفضل بروسى بعد عام ١٩٠٥ ليس العالم الذى كان يوصف خطأ بأنه «حقيقى» وإنما العالم الذى أمكن اكتشافه بالبحث فى ذاكرته. إن الذات تغدو استمراراً بفضل الذاكرة وحدها. إن إعادة خلق الانطباعات التى يتعين فحصها بعد ذلك، وإضاحتها وتحويلها لكائنات ذهنية هى جوهر كل عمل فنى حقيقى.

القيمة الأولى إذن، هى الزمن الهدام. أما القيمة الثانية فهى الذاكرة الحافظة، والتى تمثل شكلاً مختلفاً عن أشكال الذاكرة الاعتيادية. إنها لون من الذاكرة الإزائية مناطقها العقل، وبها يمكن لنا أن نصعد ونهبط

إنه يغمس قطعة من كعك المالدان في كوب الشاي، وفي اللحظة التي تلمس فيها رشفة السائل المختلطة بفتات الكعكة حلقة، حتى ينتبه ويغدو على نراية بشيء يحدث في وعيه «عمرتي بمنعة فاتنة، متعة لروية، منسلخة، لا تشي باصلها». وفي الحال باتت صروف الحياة غير ذي بال بالنسبة لي، وكوارثها غير ذي اذى، وقصيرها خادع - لقد كان لهذا الإحساس الجديد نفس الأثر الذي تركه الحب فيّ، وهو مليء بجوهر شمين، أو أن هذا الجوهر لم يكن بالأحرى في داخلي، وإنما هو ذاتي نفسها. لقد كهفت الآن عن الشعور بلثني عادي، عرضي وزائل، من أين ياترى جاشتني كل هذه للفرحة العارمة؟...

وفجأة، تماوده إحدى الذكريات، ذكرى قطعة كعك المالدان، التي تعودت عمته ليوني أن تمنحها له كل صباح يوم أحد، بعد أن تخمسها أولاً في الشاي أو التليو «غير أنه عندما لا يكون شيء من ماض بعيد، بعد أن يموت الناس، وتتفتت الأشياء وتتبعثر، تظل رائحتها برغم ذلك وحدها، هي الأكثر هشاشة، لكنها الأكثر حيوية، وصلابة ودواماً وأمانة، تظل رائحة الأشياء وطعمها مدة طويلة، مثل أرواح تتأهب لتذكيرنا، منتظرة لحظتها، أملة فيها، وسط أطلال ما تبقى، حاملة دون اهتزاز مبنى الذكرى الضخم.

في اللحظة الواحدة، يستعاد الزمن، وفي اللحظة نفسها، يهجر الزمن، لأن شطرًا كبيرًا من الزمن، قد غدا جزءًا من الحاضر. إن لحظات كهذه، تمنح الفنان الشعور بأنه حلق الخلود. وإن ينسى أبداً «هذا الترخيم الجديد للبهجة، وهذه الدعوة للفرح على كوكب الأرض» لقد استمود الكتاب الآخرون على قيس منه (شاتوبريان، وزينغال، وموسيه) غير أن بروست وحده هو الذي نجح

في أن يدخل هذه الذاكرة الحسية المعقدة في صلب عمله، إن الموضوع الرئيسي لروايته يمكن الآن أن يكون، صورة مجتمع خاص. إن بإمكانه العثور عليه في فرنسا في نهاية القرن التاسع عشر، أو تقديم تحليل جديد للحب (وهذا هو السبب في أن من العمافة الاندفاع بأن عمل بروست لن يبقى لأن المجتمع الذي كُتب عنه قد اختفى (لأن صورة الحب قد تبدلت). إن موضوع الرواية هو النضال الذي تخوضه روح الإنسان ضد الزمن، واستحالة العثور على نقطة ثابتة في الحياة «الحقيقية» يمكن أن تتشبث بها الذات، وبضرورة العثور على هذه النقطة داخل نفوسنا وإمكانية العثور عليها في عمل من أعمال الفن، هذا هو الموضوع الرئيسي، والعميق، والجديد لك «البحث عن الزمن المفقود».

٢ - خطة الرواية

بمجرد أن تخطى عن فكرة كتابة رواية موضوعية، تتمركز حول شخصية سوان، كان على بروست أن يتصور، في وضعة موجزة من ومضات الحس، أشبه ما تكون بتلك الوصفة التي يصفها في نهاية «الزمن المستعاد» وينسب الطريقة التي يتخيل بها مهندس معماري، البني كاملاً حتى قبل أن يقوم بتصميمه، كتاباً يشبه السيرة الذاتية الضخمة، ويضع، شأن الروايات التقليدية، لمهامهم الزمان والمكان أو المجتمع، وإنما يتفق مع قوانين عالم الروح والذاكرة، عالم من السحر ينسج فيه المكان والزمان، ولا تملك سوى الاعتقاد بأنه كان يضع نصب عينيه رواية Praetéria لرسكن، ورواية The Well Beloved هاردي ورواية The Mill on the Floss لجورج إليوت، وايضاً فاجنر الذي خصص له العديد من الفقرات في كراسات. إن الإنشاء المتمركز حول عدد من الموضوعات لا يقل صرامة عن

الطريقة الخطية التقليدية للروائيين الكلاسيكيين. ومن نافلة القول أن نكرر بأن عمل بروست العظيم يتسم ببساطة وروعة الكاتدرائية. إن النقوش المنقوشة على تيجان الأعمدة، والأشخاص الذين نجدهم على زجاج النوافذ الملونة، والقسيسين الذين نمرث عليهم عند الدخول، والضوء المنتشر، ومهمات موسيقى الأرغن، تتكاثف معاً لكي تشكل عاكساً، ومع ذلك تظل الخطوط العظيمة لصحن الكاتدرائية، كلها، بسيطة، وصافية.

من مارسيل بروست، إلى جان جايينيريه عندما تحديقني عن الكاتدرائية، لا أملك إلا أن أعجب من الحس الذي حدا بك لاستنتاج ما لم اصبر به لأي إنسان قط. لقد جلست هنا للمرة الأولى لأكتب، واتذكر الآن بانني خططت لأن أمنح كل جزء من أجزاء كتابي مجموعة من العناوين المتعاقبة: الرواق، نوافذ القبة... إلخ لكي أحصن نفسي مقدماً ضد النقد القبيح الذي يرى أن كُتبي تخلو من البناء. بينما أحب أن أؤكد لك بأن ميزتها الوحيدة، تكمن في صلابته أدق أجزاءها. ولقد تخلّيت عن فكرة استخدام العناوين المعمارية بعد ذلك لأنني وجدتُها مصنوعة ومتكلفة. سوى أنني عجبت عندما وجدتُ بانك قد نقبت عنها، وقمت باستخراجها بفعل من الفعل الفراسة المدهشة...»

ويرجع تاريخ كتابة هذا الخطاب إلى عام ١٩١٩، غير أن القارئ الذي قرأ «جانب منازل سوان» لأول مرة عام ١٩١٣، لم يكن بمقدوره استيعاب اللمحة التأليفية للعمل ككل، بفضل مما يمكن لژانر يميل كاتدرائية رومان من باب الكتبة، أن يفهم التصميم العام للبنى.

وفي المقابل سوف يهش القارئ الذي أتم قراءة العمل كاملاً، للتناظر الخفي الذي يتسم به بناء الكتاب، ويتضاعف التفاصيل التي توازن بعضها بعضاً، من جناح لجناح في هذا البناء، والملاحجار التي وضعت منذ اللحظة الأولى التي أبتدأ فيها العمل، والتي صممت لكي تحمل هذا السقف الآتي للقطر، وسوف تعجب أكثر، من قدرة بروست على تخيل هذا الصرح الهائل على هذا النحو من الكمال. إن الشخصية التي تظهر على المسرح بشكل مؤقت في المجلد الأول، تغدو فيما بعد، أحد أبطال العمل شاتها في ذلك شأن تيمة موسيقية صممت خطوطها العامة في الحركة الاستهلاكية، ثم تتطور بعد ذلك تدريجياً حتى تصبح مركز السيمفونية، وتستمر في النمو، حتى تطفي على كل المزيج الصوتي بالبحرس الوحشي لآلات نفخها النحاسية. إن الرواي يرى في طليقته ذات يوم في منزل صممه، امرأة توتدي ثوباً قرمزيًا، لا يعرف عنها شيئاً، ثم يتضح في النهاية أنها الأنسة ساكريبان أوليت، مدام سوان، مدام دي فور شغيل. ويغدو أحد الرسامين المغمورين في مجموعة فردوران الصغيرة يدعى بيث في مرحلة متأخرة، اليستير العظيم «في ظلال ربيع الفتيات». ويعترف الرواي الذي يقوم بزيارة لأحد بيوت البغاء، على إحدى الفتيات الصغيرات، تصوير بعد ذلك راشيل، معبودة سوانت لو ثم تغدو في النهاية إحدى أشهر ممثلات عصرها. ومثلما كان بروست يهدد الطريق قبل أن يقدم إحدى استعاراته الحسية، ببضعة كلمات في الفقرة التي تسبقها، مهد في «سوان» للتيمات الرئيسية للعمل كله، وطورها بعد ذلك في «الزمن المستعاد».

إن الأقواس العظيمة التي تنهض فوق قواعدما في المجلد الأول، تنتهي ببراعة في المجلد الأخير. إن تيمة كعكة الملبين في «سوان»، يتم ترجيعها على مدى آلاف

جينيفيف دي براوان، وكل الأشياء الصغيرة التي تتمم بالجمال المرحب. ويرمز اسم جيلبيرت، ابنة سوان، للحب، لأنه لم يكن مسموحاً للراوى ببقاء هذه الفتاة الصغيرة الضائعة، اسبب بسيط، وهو أن أوديت زوجة سوان التي كانت قبل زواجها منه إحدى الخليلات، لم يكن مسموحاً لها ببقاء عائلات الطبقة الوسطى المتطهرة، وهكذا غدت جيلبيرت محاطة بهالة الفتاة التي لا يمكن الوصول إليها.

لقد قُدر لحماية الراوى أن تغدو مطاردة طويلة لكل ما يمكن خلف هذه الأشياء. لقد أراد أن يكتشف ما كان مخبئاً خلف كلمة آل جرمانت، وداخياً في اختراق عالم آل جيرمسانت المطلق، ومن ثم غداً ضميماً إزاء مظاهر الفطرسية، لقد شرع في اكتشاف الحب، ومنحته جيلبيرت التي رآها مرة أخرى في باريس في الشانزليزية أول تجارب الحب الطفولية. لقد عاش على أمل أن يعرف أماكن معينة مثل بالبيك وفيغنسيا، ويشاهد عروضاً مسرحية معينة - برما مثلاً، المطلة العبقورية في نور فيندرا. وبدأ أيضاً في البحث، دون أن يعرف، عن شيء آخر أكثر جمالاً، ودواماً، حالة من الفتنة التي لحقها في اللحظات القليلة التي يشعر فيها بأن الواجب يقتضيه أن يمنع التجارب القصيرة الضائعة، ثبات الكلمات (أبراج الكنائس الثلاث، والأشجار الثلاث).

عندئذ، يأتي لمن إضافي يعد في حد ذاته تقريباً، رواية قصيرة منفصلة إن غرام سوان هو بالتأكيد أحد الأجزاء المخلفة عن بناء سابق، خطط له عندما كان من المزمع أن يكون سوان بطلاً للعمل كله. لقد تجا هذا الجزء بنفس الطريقة التي ينحو بها معبد وثني أو كنيسة رومانسيكية في سرداب اللفن في كاتدرائية قوطية.

الصفحات بعد ذلك، عبر حجر الرصيف غير المستوي، والمندبل المنقش. إن من الضروري الانتباه إلى هذه الاقتواس التي تؤلف بيئة العمل وتحمل كتلتها. إن الكتاب يبدأ بافتتاحية تدور حول موضوعي النوم واليقظة، وهي اللحظات التي يمكن أن نرى فيها يوشوح تام، انقلاب الزمن، وتفكك الذات، ودوامها السري. إن الأشياء، ومشاهد الريف، والسنوات الصابرة، تداعب الراوى في الظلام، إننا ننهي الآن للتحول بين ذكرياته.

ثم يرتفع الستار عن مشهد الكعكة، وهو أول ذكر لقيمة الذاكرة اللا إرادية وقوتها في إعادة خلق الزمن في حالته النفسية. ويتم استعلاء طفولة الراوى، ويبرز كل عالم كوميريه الريفي كاملاً من كواب الخشب الذي عُمدت فيه الكعكة. إن الخصائص الرئيسية لعالم الطفولة السحري هي:

(أ) احتشاده بأرواح حازسة قوية وطليعة، تقوم بحراسة حياة الراوى، وتجلب له السعادة (للجنة والام).
(ب) يبدو كل شيء منتصباً لهذا العالم في حالة من السحر الجميل. القراءة التحوّل، الأشجار، الكنائس، طريق آل جرمانت، مصلصلة جرس الباب المصنعية، اللانهاية، البافية الجميلة، المعلنة عن قدم أو رحيل سوان، زناجب الماء في نهر فيغون، ونبات الموسع على جانب ممر الكتلة المنحدر. إن كل هذه الأشياء تشارك في هذا السحر الفائق.

(ج) الأسرار التي تحيط بالطفل، والتي تتبدى له الكلمات والأسماء من خلالها، دالة على أشخاص يشبهون أشخاص الأساطير وحكايات الجنيات.

ويستدعي اسم جرمانت، وهو اسم العائلة المحلية العريقة، الذي سمي طريق جرمانت باسم قصرها،

وفي هذا الفصل نتعرف على طبيعة حب سوان لأوديت قبل مولد الراوي. لقد كان حباً تمساً (كل أشكال الحب بالنسبة لبروست كانت تمس) وسوف نعرف السبب فيما بعد) لقد كانت عاطفة مشبوهة تلك التي انصلقت مع المنحني الذي يقود من الفتنة إلى المعاناة، ومن المعاناة إلى النسيان، منعطف سوف نتعرض له فيما بعد بتفصيل أكبر. إلا أن سوان مثله مثل الراوي، كان يحسبه الأمل في بعض اللحظات في بلوغ حقيقة أجمل وأكثر دواماً. كان يعتقد، مثله أيضاً، أن الفن هو الذي يفتح الباب على ألوان الأبدية. ولأن سوان لم يكن مبدعاً فقد تجاوز الزمن، ليس بالكتابة، وإنما بالاستجماع إلى مقطوعات موسيقية معينة، ومشاهدة لوحات بعينها. إن تيمة «العبارات الصغيرة في سوناتة فينتوي» الرقيقة الملتفة، والناعمة مثل أنفاس الصطر «تبرز الآن».

لقد انتهى الفصل الإضافي، ونهذه مرة أخرى إلى الراوي، وسوف يكون من غير المجدي، أن نقوم بفحص كل جزئيات هذه للرواية، وإنما المهم هو أن نفهم مبادئ بنائها وتصميمها. إن مضمون العمل ككل، هو اكتشاف مارسيل لما يكون مستحيلاً خلف واجهة الأسماء، ومحاولاته لإنجاز عدد من الأشياء التي كان يرغب فيها بقوة، وتحرره الكامل والحسي من الهم. لقد كان يتحرق شوقاً إلى أن تقع جيلبيرت سوان في حبه، ويحلم بالمشاركة في سر وجودها اللذيذ، إلا أن جيلبيرت كانت عندئذ، قد أعرضت عنه. وبعد فترة من المعاناة الشديدة، نسيها تماماً - ذلك أن الأطفال يمكن أن يعانوا من الحب بنفس القدر الذي يعانئ منه البالغون، حتى أنه عندما التقى بها بعد ذلك بسنوات، بعد أن صارت شابة ناضجة متكاملة، لم يتعرف فيها على الفتاة التي كانت تعنى العالم بالنسبة له، أيام الاليزيه.

أما الحب الثاني فهو زمرة الفتيات الصغيرات في باليك، وهنا أيضاً تولد فيه الفضول، وإحساس بالسر، أملاً في السعادة المخبئة ومرة أخرى، لم يكد يتعرف على زمرة الفتيات الصغيرات حتى وجدها سوقية ومتبذلة. ولم يقع حقيقة في حب «فتاته المفضلة» حينئذ، البرتين سيموني، إلا بعد ذلك بوقت طويل. وما إن حانت هذه اللحظة، حتى جعلها إحساساً جديداً بالسر، وتجريه معاناة جديدة، مرة أخرى، موضوعاً لرغبته.

والحب الثالث، هو دوقة جيرمانت: المرأة التي كانت تمثل له في كويمبريه، إحدى بطالات قصص الجنيات، والتي صارت بعد ذلك، جارته في باريس، وصاحبة المنزل الذي كان كل منهما يعيش فيه. ومرة أخرى أشبع رغبته في أن يفتقر عالمها المطلق، لقد غدا شأن سوان أحد المترفين، على هذا العالم. غير أن كل ما أصاب من نجاح، هو معرفته بتفاهة هذا العالم وأنا نيته وقسوته. إن قيمة العالم العظيم، والحب، تمكن فقط، في الرغبة، أو في الذكرى.

وهكذا شيئاً فشيئاً، التهم الزمن كل ما كان يمثل أملاً للعرس، وكل ما كان يؤلف عظمت، حتى أن الحب للبنوي، لم ينجح هو الآخر من الزمن. ويصرح الراوي بأن «استراحات القلب» (ويقصد فترات النسيان المتكررة)، قد غدت أطول على نحو مضطرب. لقد غمر النسيان جنته، للأسابيع وأعوام، مثملاً حدث مع جيلبيرت، وتجرعت نفس الأماكن التي كان قد أحبها، من شجرها، وغدت بالبليد ذاتها، «مجرد أحد الأماكن التي كان قد عرفها». وصارت أسماء الأماكن التي كانت ذات يوم مثيرة وفاتنة، إلى الحد الذي كتبت أجدها فيه باعثاً عاطفياً في تقليب صفحات الليل، ومراجعة جدول مواعيد القطارات، هي الأخرى، مألوفة إلى الحد الذي كتبت

صعوبة؟» لقد كانت هي ذاتها قد تبدلت، حتى أنني لم أعد أعتقد بأنها جميلة، وهو الأمر الذي كانته بالفعل.

لقد ذاب وشوّه كل شيء كان قد آمن به يوماً ما، وإذا فلأننا نعبر عتبة ذلك الجحيم المسمى «سادوم وعامورة». إن عشقة لألبرتين كما رواه في «السجينة» لم يعد سوى فضول مرضي. لقد غداً مارسيل أكثر اعتقاداً بأن الحب ليس إلا تداعياً لصورة فتاة صغيرة - كان يمكن أن تكون، إذا ما التقى بها في ظروف أخرى - شخصاً مضجراً لا يمكن فصل نقات قلبها عن ترقب دماء طويل، أو عن الألم الذي يسببه له سلوكها أو طبيعة ميلها. والأمراً الأكثر إيلاماً، والذي يشغل على المدى الطويل وحشياً، هو قصص مسير شارلو العاطفية، أمير سادوم، مفجر الرعد، الفاتن، الغريب.

وبالنسبة للشهرة، والموضة، والأحكام التي تتحملها بالمعالم، فإن أيّاً من هذه التجريدات، لا تمتلك وجوداً حقيقياً. إن الأغنية التي لفتت البرتين لومس قصير، صارت بعد ذلك بعام، «لحناً مبتذلاً لما سونييه. وعلى العكس مما كان يمتدحه الراوي عندما كان صغيراً، لم يعد هناك ما يمكن أن ندعوه «مبتذلاً عظيماً» لقد انحدر الحال بسوان الذي كان ذات يوم صديقاً لأمير ويلز والكونت دي بارى، لكي يتعلق مسير بوتنان. لقد أتى اليوم الذي كان فيه الناس يسعون بلبلو أكثر مما يسعون إلى مسير شارلو، وإن كل ما يبقى من الإنسان في معظم الأحوال - ليس بعد وفاته وإنما أثناء حياته - هو اسم. إن فكرتنا عنه تكون خيالية وغاية في الغموض، ولا تمت سوى بلاني صلة تلك الأفكار التي كنا قد كونهاها عنه، حتى أننا ننسى كليةً كم كنا على وشك أن نخوض مجازرة معه ذات يوم. إن كل ما نتذكره، هو أنه عندما كان طفلاً في الشانزليزيه (حيث نجده، بالرغم من

أعود فيه لنفس الجدول، ومراجعة نفس الصفحة التي تعدد مواعيد سير اللطارات من باليوك إلى بوفيل مروراً بدونسيسير، بنفس الهدوء الذي كان يمكن أن أكون به قائمة من المناوين. وفي هذا الطريق العام الذي وطأته الأقدام مروراً، والذي تطلعت به مجموعة هائلة من الأصفياء، المرتبين، لم تعد دعوة الليل الشعرية هي دعوة البومة أو الضفدعة، وإنما فقط دعوة مسير دي كريكيو «كيف الحال؟» أو تحية بريشو «هلاء» ولم يعد جوه يواد في الأما قاتمة.

إن فينسيا، التي نبصرها بعيوننا، لم تكن هي فينسيا رسكن؛ وحتى كوجريه نهر فيفون، وزهور ليك سوان، وبرج كنيسة سانت هيلير، فقدت هي الأخرى جمالها السحري الذي كانت عوامل الطفولة تطلّغها به. لقد سار إلى هذه الأماكن يوماً في معية جيلبيرت، التي كانت قد غدت الآن امرأة متزوجة، هي مدام سانت لو؛ ولقد أحرزني أنني لم استطع تقريباً أن أعيش مرة ثانية، أيامي الفخوالي. لقد وجدت نهر فيفون هزلاً، وقييماً، كما لم ألاحظ أيّاً من التناقضات المادية الهامة التي أتذكرها. ولأبتعادي عن هذه الأماكن، بلعل الامتداد الهائل لحياة مختلفة، وعن الأماكن التي اتفق أن قمت بزيارتها مرة أخرى، لم أجد بيني وبينها، هذا التماس الذي يشوّل عنه، حتى قبل أن نتخيلها، تلك المرقعة المباشرة، اللذينة والشاملة للذكرى. ونظراً لانتقادي، ربما لأى تصور واضح حول طبيعتها، أحرزني فكرة أن ملكة الشعور وتخيّل الأشياء عندي، ربما يكون قد أصابها الانقطاع، حيث لم يعد بإمكانى الاستمتاع بهذه الجولات. ولقد ساعدت جيلبيرت، التي فهمتني أقل مما أفهم نفسي، على زيادة هذا الإحساس بالانتقابي عبر مشاركتي دعشتي. كانت تقول ما هذا، أنت لا تستشعر أية إثارة بانعطافك إلى هذا المسر الصغير الذي اعتدت

تذكيرنا له، قد نسي تمامًا باننا كنا نلعب معه) كان يريدني طمأنًا غريبًا أصفر اللون على ساقيه...».

ما الذي تبقى من كل هؤلاء البشر؟ لقد زال عن أدويت جمالها، وانحصرت عن دوقه دورمونت فطنتها، وتحلى بلوح بالصفات الحميدة، وأضحى على نحو ما، وسيما، وتحول مسيو شارلو، الذي كان ينزل الرعد بالمتجهمين، إلى شيخ عاجز مهان، يرثى له، يشق طريقه في الحياة ملتصقا العون من كل من هب وبه. وسانت لو، يتبدل به الحال، على الرغم من الشجاعة التي أبدتها أثناء الحرب، إلى الحد الذي يشارك فيه عمه كل أثماته ووزائله. ويكتشف الراوي في ذاته خصائص تعود أن يسخر منها أيام كانت هذه الرذائل لصيقة بعمته ليويني، وغدا مثلها معتلا وناسكا، توافا للاستماع إلى لغو زائريه، وإن يكن لأسباب أخرى ترجع لمرضه. ويتم تذكيرنا بآليات هوجو.

كل أشياء العالم.

المجد والسودر العسكري

وتيجان السلوك الساطعة

النصر والامحة المتنبية

والطمرحات المتحققة

تومرغ فوق رادونا برهة

مثل طائر نرس البوار.

أجل. «يسقط البهاء من سمائه: لقد قضت المكات صغيرات فانتاته». إن الجزء الأول من «الزمن المستعاد» ينحل إلى صورة من الفساد المتساوي الخروفي لكل ما هو كائن. إن الأشخاص، الذين ظن الراوي يومًا بأنه يديهم، صاروا مرة أخرى مجرد الأسماء التي كانوا

في بداية «سوان». سوى أن هذه الأسماء لم تعد تخفى الآن سرًا، والغايات التي كان يسعى لبلوغها، والتي تحمقت ذات مرة، ذابت الآن في الهواء. إن الحياة، في حركتها الدوب التي لا تتوقف، ليست سوى زمنًا مفقودًا. إن بروست يرى، مرة أخرى، في إحدى الحفلات التي أقامتها الأميرة جيرمانت، أولئك الذين أعجب بهم في شبابه، وقد تنكروا في هيئة أشخاص غرقيين، ويكشف له منظرهم، في وضعة خاطفة، عن خواء الحياة.

ومع ذلك، ففي نفس المناسبة، وتشيخة لبعض الأحاسيس العامة للذاكرة مثل ككة المايلين (إن حورًا غير مستو من أحجار الرصيف، يوجه نحوه صوب فينيسيا، «ويستدعي» المنديل الصلب المنقش «كل باليك في المكتبة» ولقاؤه بعد ذلك بالآتية سانت لو، ابنة روبر وجيلبيرت، «فتاة صغيرة في حوالى السابعة عشرة، كان طولها مقياسًا لانقضاء نفس الزمن الذي كنت أرغب في نسيانه» وفي ذات المناسبة، توصل لاكتشافه الأخير لـ «الزمن المستعاد» زمن بلا لون، لا تدرك الحواس، كان ورغم ذلك «حافلًا بالأمل لكي أتكن من لسه، ولكي يبدو فجأة، صليًا، وثابًا كعمل فني. وهذا الابتسام المحمل بالأعوار المفقودة، نفس صدى شبابه».

إن «جانب سوان» و «جانب جرمانت» يتوحدان في شخص الأنسة سانت لو. لقد اكتمل القوس، وتم بناء الكاتدرائية. وأخيرًا يدرك الراوي رسالة الأبدية. الرسالة نفسها التي حملتها له الأشجار الثلاثة وككة المايلين، والعبارة الموسيقية.

أما الدور الذي قدر له الإضطلاع به، فهو دور أفنان الذي يمكنه وقف جريان ترمز عبر تثبيت هذه اللحظات بكل ما تتطوى عليه. إن الحياة في انقضاءها، لا تعدو أن

تكون هي الزمن المفقود سوى أنه يمكن إعادة تشكيل هذه الأشياء، وإحيائها مرة أخرى، وتقديمها تحت مظلة الأبدية أي الفن.

تلك هي اللحظة التي يأتي فيها الخلاص للفنان، ولكل البشر. وينشأ عن اختلاط العوالم النسبية، عالم مطلق. ويظل الإنسان، عبر نضاله الطويل مع الزمن، بفضل تلاحم الفن وتماثله، هو المنتصر. ومن ثم، نرى أن موضوع «البحث عن الزمن المفقود» هو دراما كائن على قدر بالغ من الذكاء، حماس على نحو مؤلم، يشرح منذ عتبة الطفولة، في العثور على السعادة في المطلق ويحاول بلوغها في شتى صورها، يرغم نفسه بنقاء معاند، أن يخضع نفسه كما يفعل معظم البشر، ذلك أن البشر، يقبلون كقاعدة، مفاهيم المجد والحب وانتصارات العلم بقيمتها الظاهرة. إن بروست الراضل لهذا المسلك، يندفع للتمسك بالمطلق الذي يكمن خارج هذا العالم وخارج الزمن نفسه. إن المطلق هو ما يجده المتصوفون الدينيون في الله. أما بروست، فليتمسك في الفن. وبذا يمارس ضميراً من ضروب الصوفية أكثر اتصالاً بالمطلق الديني مما نظن، ذلك أن الفن جميعه، ذو أصول دينية، ولأن الدين قد وجد في الفن دائماً الوسيلة التي ينقل بها للوعي الإنساني، الحقائق التي لا يتوصل لها الذكاء، إلا بصعوبة بالغة.

إن الرواية والحياة وشي واحد. ويبدو خلاص بطله، وخلاصه شيئاً واحداً، وينتهي العمل في اللحظة التي يقرر فيها الراوي البدء في كتابه. وهكذا، يلوب الشعبان الطويل على نفسه، بعد وصف لدائرته الضيقة. لقد قرر بروست منذ شرع في كتابة الصفحة الأولى من «سوان» أن تنتهي الفترة الأخيرة من الرواية بكلمة «الزمن»: «إذا ما أتيت لي الوقت الكافي لإتمام عملي، فلن أتراني عن

وسمه بخاتم الزمن، الذي فرض نفسه على الآن بقوة طاغية، وسوف أصف الرجال من ثم، إذا اقتضى الأمر، كوحوش يشغلون مكاناً في الزمن، أكثر أهمية على نحو لا يحد، من ذلك المكان المحجوز لهم في الفضاء، مكاناً، يمتد على العكس على نحو لا يقاس، حيث يفقدون مثل عمالقة فيمصرهم الزمن، الذي يلمس في وقت واحد، السنوات المتباعدة، والفترات القصية، التي عاشوها؛ والتي تدرج بينها، أيام لا تحصى...».

وعندما نسمع في هذه الفاتحة الهيبة كلمة «الزمن» تتكرر في أربع مناسبات منفصلة، فإن ذلك يذكّرنا بيهوفن وهو يكرر النغمة النهائية في نهاية السيمفونية، كلون من التوكيد والانقطاع.

وهذه هي الحقيقة هي رواية بروست: تأكيد وتحريز. إن ما يفعله الفنان، وما يتوجب عليه فعله، هو أن يزيح لنا جزئياً ستارة القبح والتفاهة اللذين يجعلاننا غافلين لا مباليين، أمام مشهد الكون، ومثلما استخلص فان جوخ من كرسي ذي قاعدته من القش، وديجاوونيه من امرأة قبيحة روثاً، عرض لنا بروست موقداً عتيقاً، ورائحة رطبة، وحجرة ريفية، وبغلا من نبات الزعرور الزهر ليقول لنا «افتحوا عيونكم، وشاهدوا كيف تكمن خلف هذه الأشكال البسيطة كل أسرار العالم.

إن السفر في الحقيقة، ليس «رؤية المشاهد البكر، وإنما رؤية العالم بعين مائة آخرين، تلك الرحلة التي تقوم بها في صحبة بروست، وفي سيمفونيته الضخمة، تتقابل تيمتان، مثلما يحدث في سباعية فنتوي: الزمن الهدام، والذاكرة المخلصة. وأخيراً يقول وأحدنا هذا اللحن السباعي: إن موتيف الفرع يبرز منتصراً: لم يعد هذا الموتيف صرخة تدل تقريباً على اللؤلؤ، خلف سماء فارغة، وإنما فرح يفوق الوصف، يبدو وكأنه يصعد من

إن أياً من الصور التي تصورها لنا الحياة، تمنحنا في الحقيقة وقت حدوداً، عدداً هائلاً من الإحساسات المختلفة. إننا ننظر مثلاً إلى غلاف الكتاب الذي نطالع، ونذكر أن أشعة القمر، لليلة بعيدة من ليالي الصيف هي في حقيقة الأمر، جزء لا يتجزأ من العنوان المطبوع، وأن نكهة قوة الصباح، تجلب لنا نفس التوقع الغامض، ليوم قادم بيع، هو في الغالب يوم قديم، كنا نحتسب فيه من وعاء خزفي، السائل القشدي الغضن الذي يشبه الحليب المتجمد، الذي كان يرنو لنا بابتسام، من قلب شعاع غامض، كحجر ولید.

إن الساعة الزمنية، ليست مجرد ساعة، إنها تحفل بالروائح والأصوات والاختلافات المناخية والخطط. إن ما ندعوه حقيقة هو علاقة تقع بين أحاسيسنا ونكرياتنا. علاقة يمكن لأي صورة سينمائية أن تعرضها، ذلك أنه كلما بدت هذه الصورة قريبة من الحقيقة، كلما انصرفت بعيداً عنها - علاقة فريدة: يتوجب على الكاتب استعانتها، بأن يناضل لكي يسمن إلى الأبد في صبرة مفردة، طرفي التجربة المتباعدين ويقتدر المرء، أن يسجل عبر الوصف الخالص، عدد من العبارات المتصلة بالموضوع الذي يمكن مشاهدته في المكان الموصوف، واحدة بعد أخرى على نحو لا نهائي، سوى أن الحقيقة تبدأ فقط في اللحظة التي يأخذ فيها الكاتب شيئين، منفصلين، ويؤمس بينهما تلك العلاقة التي تنبئ في عالم الفن، العلاقة السببية في دنيا العلم، ويسجنهما في القيد الضروري لأسلوب جميل، أو يقتفى في ذلك سيورة الحياة ذاتها، بأن يعزل خاصية مشتركة في كلا

الفردوس مباشرة، فرح يختلف عن فرح السوناتة، بنفس القدر الذي يختلف به رئيس ملائكة ماتيانيا برذانه الفرمزي، النافخ في البوق، عن ملائكة بليني بوجوههم العذبة الرصينة المازفين على القيثارة. لقد أدركت حينئذ بأن على ألا أنسى بعد ذلك، انتقال هذا الترخيم الجديد للبهجة، وهذا الاستدعاء للفرح الذي يكمن خلف عالم الرجال...

وبالنسبة لنا، نحن عاشقو بروست، نحن الذين وجدنا غذاء روحياً في كتابه الذي يبدو سودوياً، والذي يمكن أن يسمى بروح أولئك الذين يقرأونه قراءة صحيحة، نعرف بالتأكيد، أنه لا يمكن لنا أن ننسى مطلقاً عمله المسحور، وكنا الذي ييز نكناخنا الفاني، ونظرت المتاملة التي تركت لنا آثار إحدى الروائع، بغض النظر عن المكان الذي تستقر عليه، وشعره الذي يتحدث عن الله والإخوة.

٣ - التكنيك:

قلنا أن الزمن يتم استعانتها، بواسطة بروست (أو الراوي) في لحظات نادرة من الإشراق، عندما تجاور أية الإحساس والذاكرة، بين لحظات توجد بينها مسافة واسعة، وتوقظ الومي فينا بوجدتنا ودوامنا غير أن هذه اللحظات عرضية ونادرة. إن بإمكاننا أن تلقى ضوءاً كاشفاً على طبيعة مهمة الفنان، ولكنها لا تمكنه من البحث على نحو مؤكد، عما يكمن خلف كل الأشياء وأن يخرج إلى ضوء النهار، في صفحات كتابه، الجمال المسجون. أما ما يتوجب على الآن فعله، فهو وصف طقوس هذه العبادة الخاصة، أو بعبارة أخرى، إبراز الوسائل الفنية التي يستخدمها الكاتب لكي يضيء على الماضي خصائصه المباشرة. لقد اعتقد بروست أن المعجزة ممكنة، لأن الحاضر محمل تماماً بالماضي. وإليك الفكرة المركزية التي يجلو فيها فكرته:

وهذا حقيقى على نحو خاص، حيث يتفق أن يكون الطرف الثانى من التشبيه، الشيء البرك عبر الشفافية الوسيطة للحمقى، وثيق الصلة بذلك الجزء من طبيعتنا الذى يحيا على مستوى عميق، أو يشترك فيها هو أصيل فى روحنا. إن حواس الفوق، واللمس، تحدث فى الحقيقة أثراً حاداً فى الخيال، برغم اعتقادنا بأنها أقل حدة من حواس البصر والسمع. ولأنها أقل ذهنية، فبإمكانها أن تمارس تأثيراً فريداً على الخيال. إنها هى التى تعقد الصلة بين الوضوح والرفيع، الجسد والروح: لقد أظهر جان بوميه، كيف تطلب عند بروست الصور المستمدة من النوق والطعام، إن وجهها متمباً تقتطعت مثلما يحدث للين المتفتش: إن شريطاً من سماء حمراء عند الأفق، وقت الغروب، له نفس القوام الصلب، والحافة الحادة لقطعة من لحم الخنزير. وأبراج تروكانور المتوهجة بفعل ضوء المساء، تبدو مثل أبراج السكر الوردية، التى نشاهدما فى محلات الحلوى المتينة.

ويجد الشاعر خلف المظاهر السطحية، صور الأشياء النامية، والحيوانات، والمشاهد الطبيعية العظيمة، التى تؤلف العناصر الأساسية فى كل الفنون... إن «ربيع الفتيات» تبدو للراوى مثل أيكه من الزهور، وجمال الفنق فى بالبيك، هند لوليه إلى الصالة الكبرى المتوهجة وقت حلول الظلام، تنغم إلى التفكير فى أحد نباتات الصوبة المحمية من البرودة، ويتحول مسير شارلو إلى نحلة كبيرة طائفة، وجريبان إلى نبتة من نباتات السحلية، ومسير بالانسى إلى إحدى أسماك الكراكي، وآل جيرسمانت إلى طيور، والضمد إلى كلاب صيد. وجميعها يستمدى إلى الزمن مسخ الكائنات لدى الشعراء القدمين. أما الزهور، فإنها تتحول، عبر عملية عكسية، إلى نساء، والزعرير البرية إلى فتيات صغيرات مرحات، طائشات مغناجات، وترتدى زهور النسرين،

الإحساسين، ويستخلص جوهرهما، يوضعهما فى توابل وثيق، وذلك باستخدام الاستعارة كوسيط، وبذا، يخلصهما معاً، من التجاور الزمنى، ويربطهما معاً برباط الوحدة اللغوية التى يستحيل وصفها. ليست الطبيعة ذاتها هى التى وضعتنى عند هذه النقطة، على طريق الفن الطويل، الطبيعة التى جعلت من الاستحيل على دائماً، إدراك جمال أحد الأشياء إلا بوساطة شيء آخر: وقت الظهيرة فى كمبريه الذى أحس به بعد ذلك بوقت طويل، فى صلصلة الأجراس، وقت الصبح فى دونسير، وفى فواق نظامنا المائى الساخن؛ ربما كانت العلاقات المعنية طريفة على نحو خاص، وربما كانت الموضوعات عادية ومبتذلة، والأسلوب رديئاً، سوى أنه دون أن يحدث شيء من هذا القبيل، فإن النتيجة سوف تكون، لا شيء.

خذ موضوعين منفصلين ... أسس بينهما علاقة: هذا، طبقاً لبروست، هو أحد أسرار الفنان. إننا نبدأ فى إدراك جمال، أحد الأشياء، عندما نتخيل شيئاً آخر وراءه. لقد مر بروست مراراً على القصور التى صممها جابريل دون أن يلاحظ بأنها أكثر جمالاً من المباني المحيطة «مرة واحدة فقط استوقفتنى أحد هذه القصور طويلاً، وكان ذلك عندما بدت أعمى، وهضرت بعد أن حل الظلام، أثيراً بفعل ضوء القمر، ويدت، كما لو أنها قد فصمت من الكرتون، لأنها نكرتنى وقتئذ، بمشاهد أوبريت «أورفيوس فى الجحيم» وتركزت فى، للوهلة الأولى انطباضاً بفكرة الجمال...». وهكذا، توفقت فيما نذكرى شيء ما أقل جمالاً، إحساساً بالجمال، وذلك عبر الإحالة إلى شيء آخر. لماذا لوجود متعة ذهنية فائقة فى العثور فى أحد التماثلات، على المخطط الأولى لأحد القوانين.

صديريات يعيل لونها إلى الاحمرار، وبتزييا أشجار تقاح نورماندى بتياب من ساتان الحفلات اللورد.

وفوق هذا كله، يكتشف الشاعر خلف الأشياء المادية، ما يدعوه يونج بالرماز العلياء، أى الأساطير التى تضرب بجذورها عميقاً فى العقل البشرى، أصل كل شخصيات قصص الصبنيات^(٥)، فخلط دوقات جرمات تنهض شخصية جنيفيف دى بوابان: خلف الشجرات الثلاث، ذكرى غامضة لتلك الأساطير التى يؤسس فيها جسد فانتن من لحم ودم (دافني Daphne) فى اللحاء الخارجى. حتى أن الفروع المتارجمة تبدو مثل الذراع تمتد فى تصرف يائس: خلف البورتين النائمة، كانت مهمات البحر وسر العالم كله. وعلى هذا النص، تظل أسطورة بروتيس هى التى تمين شعرا على الفناء بشكل أكثر روعة للمحيط وأشكاله التى لا تعد ولا تحصى.

أن تأخذ موضوعين منفصلين، وتؤسس بينهما علاقة... ثم تسجنهما داخل الحدود الضرورية لأسلوب جميل، ويرتب على هذا أن تكون العناصر الأساسية للإساليب الجميل تبنياً لبروست هي: الصورة، والوسيلة الوحيدة لنقل المعللة المائلة بين موضوعين، هى الاستعارة، ووظيفتها، هى أن تستعير من موضوع ما، ليس مائلاً بطبيعة الحال فى الموقف الموصوف، صورة طبيعية ومدركة للحقيقة. إنها تساعد كلاً من المؤلف والقارئ على ابتعاث شيء ما كان مجهولاً حتى هذه اللحظة، أو شعور من الصعب وصفه، وذلك بالتشديد على تشابههما مع موضوع مألوف.

ولكى تحتفظ الصورة، بقوة استدعائها الكلامية، تجنب ألا تكون قد ابتذلت فى حد ذاتها، أو تشوهت بفعل الاستخدام الدائم، كما ينبغى أن يكون طرف

المقارنة، معروفا لنا على نحو أفضل من الموضوع الذى يقوم باستحضاره إن الصور التى استخدمها كل الكتاب العظام أصيلة وحقيقية ولا يهيبهم استعارتها من حفل مختلفة للنشاط الإنسانى. إن بروست يستمد العديد من صوره المدهشة من علم النفس وعلم الأمراض «إن أولئك الذين لم يجهروا الحب مطلقاً، يؤمنون بأن الإنسان الذى يتمتع بالذكاء، يمكن أن يتقبل التعاسة فقط من امرأة تستحق الألم الذى تسميه...». وهناك فقرات يلقى فيها ضوياً كاشفاً على ركن صغير من أركان المجتمع بمقارنته بركن آخر، يبدو للوهلة الأولى، غير ذى صلة. «لقد عين الرجل الذى كان يشغل منصب رئيس الوزراء منذ أربعين عاماً خلت، فى وزارة جديدة، وقدمت له إحدى الحقائق الزارية، بنفس الطريقة التى يمنح بها متجسوا المسرح، دوراً ليزميل سابق، اعتزل منذ فترة طويلة، لكنهم يؤمنون بأنه أقدر على التمثيل بشكل أكثر براعة، من ممثلين أصغر سنًا، ويعلمون أيضاً، بأنه يمر بظروف صعبة، سوى أن بإمكانه الظهور أمام الجمهور فى سن الثمانين بمواهب لم يصحبها العطب تقريباً، انضجها الزمن، بحيث يدهش المرء، عندما يكتشف اتساعها قبل وفاته، بوقت قصير جداً...».

واليك بعض الصور التى انتزعت كيهما اتفق من كتاب بروست: إن أم الراوى تخبر فرانسواز، بأن مسير نوريو قد وصفها بأنها «قائدة، من الطراز الأول، تماماً، مثلاً ينقل وزير الحربية لأحد جنرالاته، بعد طابور عرض، تمحات الملك الزائر...» وكان مارسيل، وقت أن كان واقعاً فى حب جيلبيريت يعتبر كل ما يتصل بسوان مقدساً، ووفرع، عندما يسمع أباه وهو يتحدث عن شقة سوان، كما لو كانت مملوكة لأحد الأشخاص التافهين: «لقد شمعت بالفريزة، بأن على عثلى أن يتحمل أية

لقد بدأ بأن يشعر بالتعاطف مع الرسامين الذين اعتاد أن يلتقي بهم في حجرات الجولس المختلفة التي كان يتردد عليها. وفي استوديو مانليان لومار، ولم يكن هؤلاء الفنانون هم الأفضل دائماً؛ لقد ذكر في الاستبيان الذي ملأه عندما كان طفلاً، بأن ميسونيه هو رسامه المفضل، وكان يحس دائماً بالضعف تجاه إيلو ولاجاندا را، لكنه عرف أيضاً ديجيا، وأبدع، بجسمه بين الانطباعيين وديجا شخصية إليستير، رسام روايته العظيم. وتطم من قرائته لرسكن أن يعشق جيوتو، وبليني، ومانتينا، واكتسب في مرحلة مبكرة من عمله، عادة البحث عن أوجه شبه بين الأشخاص الذين نعرفهم، وأشخاص اللوحات المشهورة، لأنه يعشق بالأساس، هذه الانطباعات، عشقاً طبيعياً، حتى أنه كان يشعر بالهجة لرؤية جمع باريس في مراكب بينوز وجوزولي، والتعرف على ألف ميسيو دي بالانسي في جسر لاتدايو، أو بورتريه محمد الثاني في بروكيل بلوخ، وأيضاً لأن استمضاء جو معروف مرتبط بأحد أعمال الرسامين العظام، ينقل معنى المؤلف، على نحو أفضل بكثير من بعض الصفحات الوصفية.

ومن ثم، نجد وجهاً شرساً لأحد الخدم مقارناً بالجلاد في إحدى لوحات عصر النهضة، وخادسة الطبخ الحامل في كومبريه، بلوحة «الإحسان» لجيتو. وتوصف حجرة طعام سوان بأنها تشبه في ظلالها أحد بطون معابد رمبرانت الآسيوية. وتذكرة مجموعة من الجنود الذين أحرمت وجوههم بفعل البرد، بفلاي بيتر بريجهيه Peter Brueghel، وفي إحدى محلات الأشياء المستعملة في دنسبير «حولت شمعة مشبقة، ذابت حتى المنتصف، يسقط ضوءها الأحمر على أحد النقوش، للدخول إلى دراسة في الحجر الدموي، في الوقت الذي أحال فيه شعاع الضوء البدائي - الذي خلق لونا على

تضحية ضرورية يتطلبها مجد سوان، وعلى الرغم مما كتبت قد سمعته تراً، نحيوت إرانياً، كما ينهى شخص متدين لوحة، دمية يسوع لرينان، الفكرة المزعجة، بأن شقته يمكن أن تكون، ولو على سبيل التصور، شقة عادية جداً، تشبه تلك الشقة التي كان يمكن لنا نحن أنفسنا أن نقيم فيها...» وتقارن أم الراوي حملة مدام سوان لتوسيع غزواتها الاجتماعية بعانة يرجع تاريخها إلى الحرب الاستعمارية: «والآن، وبعد أن تم إخضاع قبيلة الترومبير، لن يمضي وقت طويل قبل أن تستسلم القبائل الجاورة» وعندما تلتقي بدمام سوان في الطريق، تقول لدى عودتها إلى المنزل «لقد شاهدت تراً مدام سوان على طريق الحرب» (٥). لا بد وأنها تتأهب الآن للقيام بهمة ضد قبائل الماسيشوتسي والسنيالي Cin- galees أو الترومبير. وأخيراً، تدعو مدام سوان إلى منزلها امرأة مضجرة، لكنها يرغم ذلك طبيعة القلب، تعرف «عدداً كبيراً من زهرات الطبقة الوسطى التي يمكن لهذه النحلة النشطة المسلحة بقبحة مريضة، وحافطة بطاقات أن تزورها في أصيل وأحد».

وسيلة أخرى من الوسائل المفضلة التي يلجأ إليها بروست، هي استمضاء الواقع عبر الإشارة إلى أعمال الفن. ولم يكن هو نفسه رساماً أو موسيقاراً، إلا أن الرسم والموسيقى، كانا دائماً بالنسبة له مصغراً للسماعة القصوى. لقد كان على علاقة حميمة بجاك إميل بلانش، وجان لويس فووييه، ورونسون، الذين كانوا جميعاً مرشديه في جولاته بين الروائع. لقد قرأ بولدير، وفرومستان، وفيلس، ورسكن بطبيعة الحال. وعلى الرغم من ندرة أسفاره، أو الخروج من منزله، فقد كان قادراً تماماً على القيام برحلة إلى متحف «هاج» أو «بدوا» بفرض وحيد، هو مشاهدة لوحة واحدة. ولم تعوزه أبداً مصطلحات هذا الحقل.

شريحة الجلد، ونس خنجراً مطعماً بالجواهر للثلاثة، وغشاء أخضر مجزراً يدل على القدم، أو طلاء الصورة الأصل، على صور لا تمتد أن تكون نصفاً مقلدة، كل المؤسسة المتداعية، بكل خليطها من النفايات والقمامة، إلى لوحات لا تقدر بثمن، من إبداع مبررلفت....

ومعظمها يمكن تحويل مشاهد معرات الفندق الكثيرة والقدرة إلى سحر بفعل ضوء يضفي عليها «خاصية» رسوم ومبررات الدافئة، اللحمية واللواصقة، والحافلة بالأسرار، يفسد وجهه أوهيت الذي يبدو للوهلة الأولى عادياً، بالنسبة لسوان، بارع الجمال، بمجرد أن ينكره بإحدى لوحات بوتشيلي. ولكي يجعل بعض تقلبات الحب مفهومه، كان بروست يهيب بواتو «أحياناً... يبدو أحد الأشياء النفيسة، وكأننا يتلاشى في الهواء، صورة كاملة مفعمة بالمشاعر، والحنان، والبهجة الحسية، والانتباغات المضنية، إبحار كامل للعواطف المتلججة، التي يمكن للمرء ملاحظتها، بسرور التماساً للراحة والطمانينة في الليالي القادمة المسهدة، شيء، يتلاشى مثل قطعة زاوية من القماش يستحيل بمعناها....

ورسامه المفضل، الذي جعل بيرجوت يمتدحه دون تحفظ، والذي اعتزّم سوان أن يكتب مقالاً عنه، هو فيرمير الذي يتحدث عنه بروست نفسه في خطابات إلى فرودوييه بإعجاب شديد، ويجعل منه، طيلة صفحات «البعث عن الزمن المفقود» محوراً للقلب الإنساني. لقد اعتبره بروست الروائي والإنسان على حد سواء، أعظم الرسامين، ويكتب إلى فرودوييه «بمجرد أن وقعت عيناي على لوحة مشهده ديف في متحف هاج، أدركت بأنني شاهدت أجمل لوحة في العالم». وفي «جانب منازل سوان» لم استمتع مقاومة إفراء أن أجعل سوان يخطط لدراسة عن فيرمير... على الرغم من أنني لم أكن أعرف

في هذا الوقت سوى القليل جداً عن فيرمير... إن هذا الفنان الذي يدور لنا ظهره، والذي لا يلبه كثيراً بأن تكون له نرية، والذي لن يعرف أبداً رأى ذريته فيه، يحركني بعمق.... وأن نحتاج إلى الكثير من التفكير لكي نطل هذا التفصيل. إن فيرمير، شأنه في ذلك شأن بروست، لم يشوه الحقيقة أبداً، وإنما أعاد تشكيلها ووجد سبيلاً للتعبير عن شكل شعر العالم في رقعة جدار صغير، أو سقف قرميدي، أو قبة صفراء لإحدى الغتيات. لقد فعل مع هذه الأشياء ما فعله بروست مع غرفة في منزل ريفي، أو فواق نظام مائي ساخن، أو أوراق شجرة زوزفون. إن ألوان فيرمير تمتع بنفس النعومة المخملية التي تتصف بها نصوص بروست. إن ريشه هيج الذي درس الصلة المشتركة بين الاستاذين، يقول: «إن كلا من بروست وفيرمير يدور ظهره للواقعية، ونفس الأسباب. إنهما يشتركان في القناعة بأن الحساسية يمكن أن تستبدل بالخيال. وكان كل منهما يمتلك رؤية حقيقية، أو بعبارة أخرى، رؤية تُحس ولا تُتخيل، وتتميز كلية عن الرؤية الاعتيادية الجمعية التي تكمن في أساس الواقعية.

غير أن بروست شعر أيضاً بقرينه الشديد من الانطباعيين الذين أنجزوا في الرسم، نفس الثورة التي أنجزها هو نفسه في الأدب، وفيجوسى في الموسيقى. إن رنابق الماء في نهر فينغون تستدعي مثيلاتها في نهر جيغرفنى، «هنا وهناك» كان السطح يتورد برنابق الماء الطافية التي تعتلجه مثل ثمرة فراولة بقلب قرمزي أبيض الحواف.... وكان قد امتدح مونيه بالفعل في «إنجيل أميان» على سلسلة لوحاته «الطوامين والكاتدرائيات»، ووصف الواجهة الغربية لكاتدرائية أميان بأنها «زرقاء في الضباب، مبهرة في ضوء الصباح، تغمرها الشمس، وتكسوها أشعة الأصلل لوناً وديناً، ويمسها بالفعل وهج

المساء الرقيق، كل تلك الاوقات التي كانت تنق فيها
الاجراس في السماوات العليا، وثبتها كلود مونيه على
قماش لوحاته السامية، مستعرضاً حياة ذلك الشيء
الذي ابدعه البشر، والذي قامت الطبيعة باسترداده،
وجعلته جزءاً من ذاتها كاتراثية تكشف وجوها، شأن
وجود الأرض في ثورتها المزبوجة عبر العصور، وتجدد
مع ذلك كل يوم وتعلم من جديد....

إنه يستفيد من رنوار، ومن «أوليمبيا» موتيه، لكي
يجلو الكيفية التي يمكن بها لفنان عظيم أن يغير طريقة
النظر إلى الأشياء بين معاصريه.

إن نوى الدراية يصحثوننا الآن بأن رنوار
كان أحد رسامي القرن الثامن عشر
العظيم، سوى أن هذا القول يهمل عامل
الزمن، ويتغاضى عن حقيقة أنه حتى في
منتصف القرن التاسع عشر، استغرق
الاعتراف برنوار كرسام عظيم، وقتاً
طويلاً. فإذا ما أراد الرسام، أو الكاتب
الاصيل النجاح، فإن عليهما أن يتبعنا نفس
الاسلوب الذي يتبعه طبيب العيون. إن
المعالجة التي يقدمانها غير لوحاتهما أو
أدبيتهما، ليست سارة على الدوام. وعندما
بفرغان من هذه المعالجة يقولان لنا «والآن
انظروا» ونجاة يتم خلق العالم من جديد
(يقض الناظر عن خلقه مرة واحدة وللابد)
في كل مرة يظهر فيها إلى الوجود، فنان
جديد، ويتم اعلاناً عليه بطريقة غاية في
الوضوح.. ومع ذلك يبدو مختلفاً تماماً عن
العالم الذي الفاه من قبل. إن النساء
اللائى يسرن في الطريق، يختلفن عن

اولئك اللائى شاهدناهن من قبل لانهن من
خلق رنوار، نساء رنوار اللائى رفضنا
الاعتراف بهن في وقت من الاوقات كنساء
على الإطلاق. ونفسو العرييات ايضاً،
عرييات رنوار، وكذا الماء والسماء.
ويتملكنا الحنين للسير في الغابة التي
تشبه تماماً، الغابة التي بنت مثلاً، عندما
شاهدناها لأول مرة، شيئاً آخر لا يمت
للغابة بصلة، بنت مثلاً، مثل فسح مزدان
بالرسوم والصور، تثبت فيه كل الألوان،
وفروق الأشكال الدقيقة، التي لا صلة لها
بالألوان والأشكال التي تختص بها
الغابات. هذا هو الكون الجديد الزائل
الذي يتم خلقه مجدداً. وسوف يظل هذا
العالم مقنعاً حتى يعجل رسام جديد أو
كاتب جديد اصيل، بحسوث الكارثة
الجيولوجية القادمة..

وإليستير، الفنان الذي قام هو بخلقه. يظهر لأول
مرة في منزل مدام فرويران، تحت أسم بيش. لقد كان
في ذلك الوقت فناناً مبتدئاً إلى حد ما، يريد النكات
الفجة. إلا أنه أمش آل فيردينان لأنه شاهد ظلالاً
أرجوانية في شعر امرأة. وعندما يعاود الظهور في ربيع
الفتيات يكون قد غدا أحد الانطباعيين العظماء، الذين
يصالون رسم الأشياء كما تتبدى لنا لأول مرة، في
اللحظة التي نعد «اللحظة الحقيقية الوحيدة، لأنها اللحظة
التي لم يكن النكاه قد تدخل فيها بعد ليشرح كنهها،
ويستبدل الانطباع الذي ولدت لنا بالأفكار المجردة».

إن إليستير، مثله مثل بروست، يؤلف روايته من
«جزئيات الواقع التي تم الإحساس بها بشكل فردي».

إن من المتحمن على كل ألوان الفن، أن تراعى نفس القواعد - القواعد التي تملئها قوانين الطبيعة ومطالب الروح الإنسانية. وعلى الرغم من أن الراوي يمكن أن يتعلم الكثير من الرسام، فإن عليه أيضاً، أن يسترشد بالموسيقيار. هل كان بروست على معرفة عميقة بالموسيقى؟ ويوجب محترفون من أمثال رينالدومان على هذا السؤال بالنفي. غير أنه ينبغي علينا أن نتذكر بأن المؤلفين الموسيقيين يعرفون الموسيقى على النحو الذي يعرف به المؤرخون التاريخ، وهو لون من المعرفة ليس ضرورياً بالنسبة للبشر اللامبيين، على الرغم من أنهم يكونون من تلك قادرين على تمثل الغذاء الرومي الذي يمكن أن يقدمه كل من الموسيقى والتاريخ. أما الشيء المؤكد، فهو أن بروست كان عاشقاً عظيماً للموسيقى، وكان شغرفاً دائماً بالاستماع إليها، سواء في العائلات الموسيقية العامة - لقد شاهدته جورج دي لوري ذات مرة جالساً في ركن ناء في صالة بلييه أثناء عزف رياغيات بيتهوفن - أو في منزله، حيث كان يستدعي رينالدو ليفني له الأغنيات الفرنسية القديمة، أو ليردد على مسمعه، مئات المرات، عبارة أراء أن يستخلص منها معنى كاملاً.

ونصاف في «الذكرات» و «الكراسات» محاولات عديدة لإيجاد معادل أدبي لأحدى المقطوعات الموسيقية «عاصفة فاجنر التي كانت تنف فيها أوتار الأوركسترا مثل حبال أشرعة الصواري، بينما يصعد فوقها في الدواصل، تيار للحن القوي، مائلاً، وقوياً، وهائلاً مثل نورس» «مرة أخرى يكتب عن فاجنر وفي قلب عاصفة هذه الموسيقى، كان اللحن الصفيير الذي يخرج من مزمار الراعي، وأغنية الطائر، ونفخ الأبواق المطاردة، تشبه يرقشات زيد البحر أو الحمصي الذي طوحت به الريح بعيداً. لقد ابتلعته دواصة الموسيقى، وتُريت،

ويذا يؤكد وحدة لوحته، لأن أنفه الأشياء، تصاوي من ناحية القيمة مع أعظم الأشياء، إذا ما صورها فنوار أو مونيه. إن المرأة السوقية بعض الشيء، والتي لا يعبرها خبير الفن اهتماماً، إذا ما صادفها في الطريق، والتي يقوم بإقصائها عن اللوحة الشعرية التي شكلتها الطبيعة من أجل متعته، يمكن أن يكون لها أيضاً نصيبها من اللقطة. إن الضوء الذي يقع على ثوبها، هو ذات الضوء الذي يقع على شراع مركب. والمسألة ليست مسألة شيء أكثر أو أقل قيمة من شيء آخر: إن الملابس العادية، وشراع المركب - الجميل في حد ذاته - ليسا سوى مراتين تمكسان نفس الحقيقة. إن القيمة كلها تكمن في عين الرسام....»

إن إليستير، الذي يضع نموذجاً أمامه، يبذل جهداً واعياً لقمع ذكائه، الأمر الذي يمثل صعوبة خاصة بالنسبة له، لأن الذكاء مغروس بقوة. لقد عمل بروست على نحو مشابه تماماً. لقد وطن نفسه على دراسة الحب، والغيرة، والنسيان، كما لو أن أحداً قبله لم يكتب عن هذه الموضوعات قط إن ما يقصده إليستير، هو أن يرسم الأشياء، لا كما يعرفها، أو يعتقد في وجودها، وإنما طيفاً لألوان الضد البصرية التي تتلف منها الرؤية الإنسانية، في أبسط صورها وأكثرها مباشرة. لقد اضطلع بمهمة خلق شعور بالك «فموض» بحيث لا يمكن للمتفرج أن يكون على يقين بما يمكن أن يكون في اللوحة، مسللاً لحقيقة موضوعية، وما يمكن أن يعد سراباً ووهماً؛ ما يمكن رؤيته بطريقة غير مباشرة بواسطة التأمل، وما يمكن رؤيته مباشرة في المكان. وهو يشبه من هذه الناحية بروست الذي يتروكنا في أدق استعاراته نشعر بالشك فيما إذا كانت قائمة الاستماع في الأوبرا توجد في باريس، أو في قاع البحر، وفيما إذا كان مسيو شارلو، رجل، أم نحلة طنانة.

الأتم (تيسمة المصراع بين الحب الحسى والحب الطفولى)، وهو فى ذات الوقت، الفنان المبدع الذى يكشف عمله لسوان عن وجود حقيقة غير مرئية كان قد كلف عن الإيمان بها فى وقت من الأوقات، ولكنه يشعر الآن مرة أخرى، بأنها على قدر من القوة تستحق معه أن يكرس لها حياته. إن فتوى هو الفنان الذى أراد بروست أن يكونه، والذي كانه بالفعل، الفنان الذى نظم نفسه نغمة، وأسس لمسة، الألوان الغامضة لكون سرمدى نفيس. إن سحر السباعية هو، بالنسبة للراوى، برهان على وجود شيء عدا الضواء الذى وجدته حتى الآن، فى الحب، وفى متع المجتمع.

وبسواء كان الطرف الثانى فى استعاراته مستمداً من الطبيعة أو الفن، فإن بروست كان دائم الحرص على تهيتتنا لدخوله. وعندما تقترب من رقعة أرض تغمرها المياه، فلإننا نتعرف عليها قبل أن يغدو السطح الفعلى للمياه مرئياً بوقت طويل، من خلال الصوت الذى تحدثه خطواتنا على العشب ويبر سبولة غامضة للمس الأرض، يصحب مع ذلك وصفها. وكان بروست بالمثل حريصاً، حتى قبل أن تظهر العبارة الأولى للاستعارة، على أن يتر هذا وهناك، عدداً من النصوص التى ترفض باقتربها. والمثال الكلاسيكى لما أعنى، هو العرض الذى قدمه لذلك النساء فى الأوبرا، عندما شاهد المسرح كمرئياً مائى تحت سطح البحر.

وفى المقاصير الأخرى، كانت الإلهات اللائى تشغلن تلك المساكن المظلمة، قد طرن جحداً عن ماوى قبالة جدرانها المبهمة. ومكن هناك غير مرئيات. ومع ذلك، وبالتدريج، سلخت هيئاتها الأنيمية الغامضة نفسها أثناء لقاء تقدم العرض واحدة

وشهدت شأن تلك الأشكال التى تتصم بها الزهور أو الفاكهة، التى ذابت خطوطها المعزولة عن بعضها وأسكنت فى التصميم العام إلى الحد الذى ينسج معه المتفرج أصلها الأول حتى لا يجد مناصاً من الهتاف «هذا برعم زعرور برى، وتلك ورقة تفاح» أو مثل التيمات البسيطة لسيمفونية يجد المرء صعوبة فى التعرف عليها عندما تتطور إلى نغمات ثنائية الأسنان، تمرزها انتقالات نغمية مصاحبة، يتم عكسها، وتفتيتها فى تنويعات فرعية، على الرغم من أن فاجنر، كان يرى فى ذلك - شأنه شأن أولئك الحرفيين الذى إذا شرعوا فى حفر أحد النقوش على الخشب، حرصوا على أن يتركوا لنا خطوطاً يمكن أن تتناسج، ولولاً طبيعياً، وجزئيات من المادة تبرج بعد ذلك - شيئاً من الصدى الموسيقى الطبيعى، أو أصله الكامن الذى يظل مسموماً بوضوح خلال الشلال العام للصوت، ويعد هذا نموذجاً للتحليل البارح الدقيق.

ومثلما كان يستعين بالرسم لكى يجعل بعض المظاهر السرية للأشياء الطبيعية أو الوحدة الإنسانية مفهومة ومدركة، استقى أيضاً بعض التماثلات من الموسيقى. إن النظرات الخاطفة التى كان يوجهها مسير شارلو لجوبيان، يتم تشبيهها بجمل بيتروفرن المكسورة. ويتعرف الراوى على الكتابة الغامضة لموسيقى بلباس فى صرخات بائعى القواقع. كما يتم تشبيه محادثة فرانصوا بإحدى متتاليات باغ. وبخلاف عن هذا، يؤكد بأن الموسيقيين الكبار يكشفون لنا عن نواتنا، ويدهوننا للاتصال بعالم لم نخلق له «أليست الموسيقى أهد النماذج الفريدة على تشابه مجتمع الأرواح»؟.

ومثلما ابتكر رساماً هو إليستير، ابتكر شخصية موسيقاره الخاص فتوى، الذى يشبهه على نحو وثيق، وإن يكن غامضاً. إن فتوى أب يعانى من مزاج ابتته

سماع أصوات الأرض الرخيصة التي
جذبته إلى السطح، وغاصت مرة أخرى،
في لحظة واحدة، وتلاشت الأصوات في
الليل. أما أشهر هذه الانسحابات إلى
العتبة التي جلبت لها الرغبات اللطيفة
لمشاهدة أعمال البشر، الإلهات الفضوليات
اللائي لم يسمحن لأحد بالاقتراب منهن،
فكان المكعب نصف المظلم المعروف للعالم
بمقصورة أميرة آل جيرانانت...^(٥).

هناك لحظة من التكلف في هذا الأسلوب الجالبغ
الانتقان، وفي اللوحات التي تم نسجها على نحو رهيف.
غير أن كل شيء في هذه الفقرات ضروري، لكي يتمكن
القارئ من خلق هذا العالم السحري. وفي هذا الطقس
الذي يعد كشفاً تدريجياً لأحد الأعمال العظيمة، تلعب
الاستعارات الدور الذي يتفق مع الأرائي المخصصة في
الاحتفالات الدينية. والحقائق التي تتعلق بها روح المؤمن،
روحياً تماماً، ولكن، حيث أن الإنسان جسد وروح على
حد سواء، فإنه بحاجة إلى رموز مادية كوسائط بينه وبين
ما لا يمكن الإفصاح عنه. إن فن بروست السحري، كما
أشار دنتييه بالفعل بين الكثير في نجاحه لاستخدامه
لفن الحس، بوصفه أداة لتنشيط ذاكرة الأبدى. لقد
كاز من التمعين التعبير عن الحس، بوصفه أداة لتنشيط
مصدر إبداعيته، بلغة الأشياء المادية. إن على الفكرة أن
تتجسد قبل اتصالها بالبشر، شأنها في ذلك شأن الرب.

قد كان هذا الشيء مثالاً على نحو غامض، أمام
وعى الطفل، قبل أن تغدو مهمته جليلة وواضحة، وكان
يتشدد أثناء تجواله على ضفتي نهر لوار، أو في ريف
لابويس، حقائق غامضة ومقدسة خلف بعض الأشجار،
والشجيرات، وأبراج الكنائس التي بدت جميعها في

بعد أخرى، عن ظلال الليل الذي شكلته،
وتنهضن مصوب الضوء، لكي يدعن
أجسامهن نصف الشفافة تبرز، وارتفعن
وتوقفن في نهاية مشوارهن، عند السطح
المضيء المظلل، الذي برزت عليه وجوههن
المخالقة خلف الزيد الكاسر المبهج لمراوح
الريش التي فربتها وحركتها بخفة خلف
ضفائرهن البياضوية المطعمة باللاك، التي
بدا أن حركة المد كانت قد جلبتها معها،
ويدات مرابط الأوركسترا التي شغلتهما
المخلوقات الغائبة المنسلفة للأبد عن
المملكة الشفافة المبهمة، التي كانت
العيون الواضحة العاكسة لحوريات الماء،
بالنسبة لها، في مواضع هنا وهناك، تمثل
تخوفاً على سطحها الطافح السيلال أولى
خطواتها وعلى المقاعد المنطوية على
شباطهن، رسمت أشكال الوحوش في
المرباط على سطح تلك العيون في خضوع
تام لقوانين البصريات، وإتساقاً مع
زاوية سقوطها... وخلف هذا التخم، ظلت
بنات البحر المخالقات يلتفتن كل لحظة لكي
يبتسمن للترتونات المتلحبة المعلقة
بالنواات الجرفه أو مصوب نصف إله
مائي، رأسه حصاة مصقولة، حمل له المد
غطاء ناعمًا من الطحلب البحري، وكانت
نظراته المحبقة، قرصًا من البللور
الصخري... وأحياناً، كان الطوفان ينشق
عن ناريدة جبينية متاخرة، مبتسمة،
معتزلة، طفت ثوباً، مزهرة من الأعماق
المبهمة ثم انتهت الفصل، دون أمل في

من قبيل التعامل أو الصنفة. يقول بروسوت «إن العمل الذي يضم نظريات، أشبه ما يكون بسلمة تُركت عليها بطاقة الثمن» لقد كان بروسوت في شبابه، وتحت تأثير دارلو المفري، يعتقد بأنه خلق لكي يكون دارساً للفلسفة، ولكنه تخلى بعد فترة وجيزة عن هذه الفكرة بسبب ما يتسم به الموضوع من اصطلاحات مجردة، مدركاً، بأن مثل هذه الاصطلاحات قد وضعت حاجزاً بين عقله وعالم الواقع الفعلي. لقد وجد أنه يستطيع أن يعبر عن أفكاره على نحو أفضل من خلال الشكل الرمزي، مستخدماً أشياء محسوسة أو مجسدة. ولا يعنى هذا، أننا لا نتعرف في عقله على كل عناصر نظرية ميتافيزيقية على النحو الرفيع الذي نلاحظه في الأساق الكلاسيكية العظيمة. إن بإمكاننا أن نعثر على كل المناوئين الرئيسة لمخاضرات دارلو، وقد برزت إلى الوجود ومُنعت خاصية شعرية في «البحث عن الزمن المفقود: الإدراكات، الأحلام، الذاكرة، مشكلة «الذات»، حقيقة العالم الخارجي، لغز المكان والزمان.

إن فكرته عن حقيقة العالم الخارجى أقرب ما تكون إلى فكرة افلاطون منها إلى فكرة باركلي. إن الإنسان المسجون داخل كهف، لا يرى فقط «سوى ظلال الأشياء. إن كل أشكال الفن تنهض على الانطباعات، وواجب الفنان، هو إعادة اكتشاف «انطباعات الحواس» قبل أن تصطبغها الأحكام الذهنية. سوى أنه لا يوجد ذلك الشيء الذي يمكن أن ندعوه إحساساً خالصاً. إن فعل الرؤية، هو دائماً تناول للظلال التي نراها في الكهف. إنه محاولة إعادة بناء الأشياء التي ينبغي أن تظل غير مرئية بالنسبة للإنسان، بطريقة ذهنية. إن الفكر نشاط من الخلق المتصل. ولا تصد الرؤية أن تكون «جسماء» للعمليات الذهنية، وإنما توجد ألوان من خداع الحواس

حركة دائبة. لقد كان مسكوناً آنذاك بالإحساس، بأن هذه الأشياء غير الحية، كانت تتضرع إليه لكي يفوض إلى عمق الفكرة التي كانت تخفيها، وينها، هينات أسطورية، وسحرة، أو نونات^(٥). وعندما بلغ الفنان درجة الأسنانية، أدرك أن الطفل كان على حق، ويأن كل فكرة صحيحة، لها جنودها في الحياة اليومية. ويأن وظيفة، الاستعارة - وظيفة مركزية في الأداء الشامل - هي أن تمنح القوة للروح، بإرغامها على تجديد اتصالها، بأما الأرض.

٤ - فلسفة بروسوت

«هل كل ما أرات أن تبلغه رحلة الكشف الضخمة هذه، هوغمس كمكة في الشاي، ومندبل منشي، وحجرين غير مستويين من أحجار الرصف، وبعض لحظات النشوة الجمالية؟ هل على المرء أن يلتصم أمله في السعادة في أشياء كهذه، بعد أن يشبعها على الحب، والطموح، وانتصارات العقل؟ هل علينا أن نعتز بأن الحياة الإنسانية لا هدف لها سوى أن تلقى بشباكها لاصطياد بعض الاستعارات الجميلة من محيط الالم والأسى بمرحى لا نهائى؟ إن تلك الاعتراضات أقل أهمية مما تبدو. إنها تفقد الكثير من وزنها، إذا ما تم النظر إلى هذه التوافقات الخاصة (الكعكة، النذيل، أحجار الرصف) فقط، باعتبارها وسائل لإنتاج تلك اللحظات المعجزة، والنادرة من ثم، التي تعمل بوصفها أساساً للحقيقة. وتتلشى هذه الاعتراضات تماماً بمجرد أن ندرك بأن بروسوت أسس فلسفة كاملة على هذه التجارب الموجزة للنشوة الصوفية.

هل يمكن القول بأن بروسوت كان يمتلك، حقيقة، نظرية كاملة حول المازق الإنساني؟ إن بروسوت كان سيعترض بالتكبد على كلمة «نظرية» هذه، معتبراً إياها

تحديثها العمليات الذهنية الناقصة، (العصا التي تبدو مثبته في الماء، ولبيل الاستريوسكوب، إلخ)، توجد أيضاً ألوان من خداع المشاعر (أراشيل كما يراها سانت لوي، وجيبيان كما يراها شارلو).

إن استخدام كلمة «خداع» يفترض حقيقة غير وهمية. إن بروست يعلم بوجود عالم خارجي يقبع خلف انطباعاتنا، يتوجب فهمه، ويكن التبادل - الذي لا يتوقف في حالته - بين الحساسية والذكاء، يشكل ما عبر عنه بنيامين كريميه بـ «ما فوق الانطباعية». إن الرسام الانطباعي يفتح عيوننا قائلًا: «انظر إلى هذه السفن الراسية في المدينة» ولا يتربد بروست بالمثل في أن «يجعل المطر يهمهم داخل نطاق حجرة من أربعة جدران، وأن يطلق شراب التليز ينهمر في شلالات داخل الفناء» إلا أنه يتابع ذلك باستخدام ذكائه الفائق لتحليل خداع الحواس، والمألوفة، والعقل. إن دور العقل هو تحليل المقدمات، تلك الأفكار الجاهزة التي تتدخل بين روح الإنسان والحقيقة. إن الفلسفة تقتفي أثر الفن بالمح، وتعكس إنجازاته. وهكذا، يطأ الفن نفس الطريق الذي تطاه الميتافيزيقا، ويشكل أداة للاكتشاف.

إن تفهم الانطباعات أو المشاعر يعني أولاً، أن تراها كما هي، ثم تعكف على تحليلها: وفي عبارة أخرى، أن تحللها إلى عناصرها المعروفة حتى يتسنى لها احتلال مكانها داخل نظام من القوانين العامة. لقد ورت بروست من البيئة التي نشأ فيها مؤلفاً علمياً شاملاً، «لقد شك في الانساق، وانحصر جهوده على تأسيس العلاقات التي تربط زوجاً من الحقائق» لقد درس شخصياته بالفضول المتلف والمتجرد لأحد الطبيعيين الذين يلاحظون ظواهر الحشرات أو حتى الفئان. إن الفئان في «ربيع الفئان» أكثر من مجرد صورة فنية. إنهن يعين موبس في الحياة

القصيرة للنبات الإنسان. وحتى حين يصدق معجباً بنظرتهم، فإنه يرصد للعلاقات الدقيقة التي تكشف عن المراحل المتعاقبة للإزهار، والنضوج، وحمل البذور، والجفاف. «ومثلما يحدث لشجرة تزهر في فترات مختلفة، شاهدت في السيدات المسنات اللاتي اجتشدن على شاطئ بالييك، البذور القوية، والدرنات الطرية التي ستصير إليها هذه الفئان إن عاجلاً أو آجلاً. لقد كان الحب والفيرة، والغروب، بالنسبة له، أمراضاً بالمعنى الحرفي للكلمة. إن «عشيقته سوزان» هي الوصف الإكلينيكي لحالة محددة. إننا إذا أضلعنا على البقة المؤلة لبياثولوجيا العواطف، نشعر أن المراقب، قد خُبرَ هو نفسه ألوان اللبنة التي يصنعها. ومثلما يمتلك بعض الأطباء الشجعان القدرة على الفصل الكامل بين «الذات» للمعانة و «الذات» المفكرة، وملاحظة التقسيم اليومي لمرض السرطان، أو مقدمات الفشل، كان بمقدور بروست أن يحلل أعراضه الخاصة بأمانه لا تنقصها الشجاعة. إنه يؤكد بأن العالم محكوم بقوانين خاصة (ولو لم يكن الأمر هكذا، لغدا العلم مستحيلًا) ووجود صلة محددة بين الذكاء الإنسانى والكون. هل يمكن القول بأنه كان يفهم بذكاء سعاوى ينظم كلاً من الإنسان وحركة الكون؟ إننا لا نمثر في عمله على شيء يميز هذا الاعتقاد. لقد جمع هنري ماسي Henri Massis كل الدلائل الممكنة، وكل عبارة مهما بدت ناقصة، لكي يثبت بأن بروست كان مهموماً دائماً بتأملات تتعلق بالطبيعة النينية. إن إحدى شخصيات «الذات والأيام» تقول «لقد شعرت بأننى كنت أفسد في بكاء روح أصى، روح ملاكي الحارس، روح الله...».

إن مارسيل عندما يتأمل آليات البقطة، والحقيقة المبهضة بلتنا نتجح دائماً في إعادة اكتشاف نواتنا،

تأكيد سوى القطعيات الدينية التي تنهب إلى أن الروح تظل حية بعد الموت. ولا يسعنا إلا أن نقول بأن كل شيء قد تم تخليصه في هذه الدنيا كما لو أننا قد دخلناها حاملين على عاتقنا عبء التزامات عقيقت في حياة سابقة. ليس هناك من سبب متاصل في شروط الحياة على هذه الأرض يجبرنا على فعل الخير، أو الالتزام بالحب، أو حتى يضطر الفنان الموهوب إلى أن ينسخ مرات عديدة، عملاً رفقه الإعجاب عالياً، لن يفنى جسده الذي سوف يلتهمه الدود شيئاً، شأن رقعة الجدار الصفراء التي قام برسمها فنان غزير المعرفة، فائق المهارة، يظل مجهولاً دائماً وإلى الأبد لا يكاد أحد يعرفه باسم فيرمير. إن كل هذه الالتزامات التي لا قانون لها في حياتنا الراهنة، تبدو وكأنها تنتمي لعالم مختلف عالم مؤسس على الجنو، والتدقيق، والنضحية بالذات، عالم يختلف تماماً عن العالم الذي نتركه لكي نولد في هذا العالم، ربما قبل العودة للعالم الآخر حتى يحيا مرة أخرى تحت سطوة تلك القوانين المجهولة التي رضخنا لها لأننا نحمل مبادئها في قلوبنا، دون أن نعترف يد مَنْ هي التي قامت بسنها هناك. تلك القوانين التي يجعلنا كل عمل أصيل من أعمال العقل أكثر قرباً منها، والتي يجعلها، ولا يزال، الحمقى فقط وهكذا، فإن فكرة أن بيرجوت لم يمت موتاً دائماً وشاملاً ليست بعيدة

بغض النظر عن الأحلام التي نستيقظ منها كل صباح، يبدو وكتما يعترف بأن البعث بعد الموت يمكن أن يكون أحد مظاهر الذاكرة. إلا أن الشكل الوحيد للدين الذي يؤمن به من تحفظ هو الفن، وحتى الفن زائل. إننا فقط على يقين، بأنه سوف يأتي يوم، في كوكب سوف يتجمد في النهاية، لن نعثر فيه على إنسان لكي يقرأ هومر وبيرجوت أو بروسست. ومع ذلك، يظل حقيقياً، أنه في اللحظة التي يخبر فيها الشعراء المحبوس وأشكال النشوة التي تكمن في كل الأعمال الفنية للعظمة، فإنهم يتحدرون من قيد الزمن، ومن ثم، يكون هذا التحرر، هو التعريف الحقيقي للأبدية. وبعد الفن بهذا المعنى، شكلاً من أشكال الخلاص. ويلعب الفنانون - الرسامون، والموسيقيون، والشعراء - دوراً في هذا الدين الجمالي الذي يشبه ذلك الدور الذي يلعبه قديمسو الكتيمة الكاثوليكية. ولا يوجد تمارض بين صوفية الفنان، وصوفية المؤمن. إن الرجال الذين شهدوا الكاتدرائيات، والبدانتيون الإيطاليون، والشعراء الملهمون قد وحدوا «طريقتي السمي». إن القديس والفنان، يجتمعا معاً - بعد عدة إغراءات، ويضعه نضالات - في حياة لها نظامها الذاتي.

تلك إذن هي ميتافيزيقا بروسست: إن العالم الخارجي موجود إلا أنه غير قابل للمعرفة. ويمكن معرفة عالم الروح، سوى أنه يفتل على الدوام من قبضتنا لأنه دائم التغير. أما عالم الفن، فهو وحده عالم المطلق. إن الأبدية ممكنة، سوى أن ذلك ممكن في حياتنا فقط. ومع ذلك، ففي نهاية وصفه لموت بيرجوت، الذي رأى فيه على ما يبدو، أحد أشكال موته الخالص، يضيف:

سيت إلى الأبد؛ من يستطيع الجزم؟ إن تجارينا في تحضير الأرواح، لا تثبت بكل

دلائل طبيعته المقدسة، ويحتفل أن يكون بروسث قد أبدى موافقته القلبية الكاملة على هذه الفقرة المقتبسة من جيد: «ما هي الأهمية التي كان يمكن أن تمنحها الحياة الأبدية بالنسبة لي، ما لم أكن على علم بأبديتها طيلة الوقت؟ إن الحياة الأبدية، يمكن، في هذه اللحظة، ذاتها أن تكون موجودة بداخلنا. إننا نعيشها بمجرد أن نبدأ في الموت بالنسبة لأنفسنا نجبر أنفسنا على التخلي الذي يكون من نتيجته أن نبحث مرة ثانية في الأبدية». وعلى الآن أن أبين كيف بلغ بالفعل، نتيجة لتطور روحي شبيه بتطور أحد النساء، حالة التخلي هذه: كيف حرر نفسه تدريجياً، ودون ندم، من سطوة للتأخر الفينيوي، وكيف استطاع في النهاية أن يوجه نفسه على النظر إلى نهاية حياته للتصية المضمّنة بوصفها عبادة دائمة.

الاحتمال بحال. لقد دفنوه، غير أن كتيبه المرتبة ثلاثاً ثلاثاً، كانت طيلة ليلة الحداد، في النواخذ المضطربة ساهرة مثل ملائكة تنشر أجنتها، ويدت بالنسبة له هو الذي مضى، رمزاً لبعثة.

وهكذا، فإن فكرة أن بيرجوت لم يموت موتاً دائماً وشاملاً ليست بعيدة الاحتمال بحال؟ أجل، سوى أنها فكرة غير متسقة من وجهة نظر بروسث. إنه يجد نفسه كل مرة حاول فيها أن يفهم فكرة الأبدية، مواجهها إما بالمبدأ الصوفي للخلق، أو بالحقيقة الصوفية الموازية التي تتصل بالمشاعر الإنسانية. إن الله ليس بحاجة إلى شيء آخر خارجه: أن يكون كل شيء داخله، هو أحد



تساؤلنا كثيراً

تساؤلنا كثيراً ماذا نسمى مقهانا؟ تحيّرنا، وفي النهاية سُمينا «مرحبا». كل يوم، بل كل ساعة نرحب فيه بالوافدين جدد. نقدم لهم افذاحاً خاوية. وفي السكون لا يرتفع صوت مغنية، ولا الأصابع تلمع بين أصابع راقصة. أنهم يعدون المنضدة المجاورة يزيلون من عليها بقايا الليلة الماضية ينفخون الغطاء الذي يَهْتَت مريماته الملونة، ويضعون في منتصفها إناء الزهر فوّاح الرائحة. قُرئ من الوافد الجديد؟ سمعته يتحدثون عنه، ويتهايمسون. كانوا عندك يتحدثون، فقلت كالمعتاد «مرحباً».

هل اتيت من بعيد/ لا تخف. كلهم حورك. كل من رحلوا قبلك هنا. الصور الفاجعة عن قرب دمار العالم، لابد أنك تخلصت منها هنا. ترى وأخيراً إن العالم لا نهاية له. اترك وراحت كل أساطير مبتللة. دعك من الخرافات القديمة. ستبدأ خرافات جديدة وأساطير من نوع آخر. ترابية المذاق، عديمة النبرة. لا وجود لكلمة نهاية. وهل كان للبداية وجود؟ متى كانت البداية؟ خبرني إن استطعت. الآن النهاية والبداية معاً. ستعاين كل يوم هنا كسوف الشمس وإن يتغير شيء. لا تعتقد أن البشرية بموتك ستقترض استقلال الكوارث والتهديدات، وتتزايد البطالة. لا شيء نهاية مطاف لا شيء مما يحدث عقاب، لا الطاعون الأسود، ولا حتى اللجج إلى هنا. سيظل كل شيء على حاله. وتطلع الشمس كل يوم يا لها من ديمومة، ديمومة ترابية أيضاً.

الشيء الذي لا يمكنك أن تفسره، لا تهمله. عليك أن تقتصر بالنسبة له على الوصف. ولنمض إذن إلى الوصف دعنا نرى ماذا سنقول، في مجال الوصف، معاً.

ولكن فلأهمس في أذنك أولاً، وأسالك: هل أحضرت معك زمينتك؟ أعرف أنه جاء إليّ، وهو يجلس الآن، يستمع إلى تشيكوسكى. تلك النغمة التي كان يترنّم بها بصوته الأجنس في شبابه، تنرد في أرجاء سيارتي، وأنا أمضي إلى هناك.. وأخاله جالساً بالمقعد الجلدى المتهرئ، يتطلع من النافذة إلى بعيد، ويصفى إلى مقطوعة القديمة المفضلة.

أجساد تختفى، وأخرى تحل محلها. تخطر لحظة، تنفى، ترقص ربما مثل الطير مذبذباً من الألم، ثم تختفى. لا شيء في هذا المكان تغير منذ جئنا إليه، وأضحينا على أهبة الاستعداد أن تختفى منه بدورنا، سوف يحل محلنا غيرنا، كما حللنا نحن محل غيرنا. أجساد تنكس فوق أجساد، وعائثر تُشيد فوق عائثر والزمن للقهار دائر. هل يرقد أولئك الذين ضحينا من أجلهم براحتنا، مرتاحين؟ هل ينعمون الآن براحة البال، لقاء ما بقلناه من دماء وعرق؟ هل تحرسهم في رقابهم أماتنا وصرخات معاناتنا؟ لم يبق من البيوت التي بنوها في الزمان الغابر سوى الحلال، وفي بعض الأحيان اندثرت بأكملها، ولم يبق منها نحت أو حجر، ولا حتى جدار. ماذا كان مصيرهم؟ أكان مثل مصائر تلك العائثر التي بنيناها لهم نحن؟ ونحن، من نحن؟ ومن أين يند صوئنا هذا؟ أهو صمت أجوف نملأه بخيالات، يتوهم أننا نسمع فيه من حناجرنا أصواتاً وإذا كان كل هذا مجرد خيال، فمن أين تأتي هذه الخيالات، ومن أصحابها؟ أنهم كما لو لم يكونوا قد وجدوا كما لو لم تكن قد وجدنا على الإطلاق يوماً. وفي القريب الماثل، لن يكون لنا قائمة بدورنا، نحن الذين نجار الآن بالشكوى ونثرثر. ما من أحد منهم عاد إلينا من حيث ذهب كي يخبرنا، ويطمئنا عن اللحظة التي سنعصى نحن بدورنا إلى هناك، ولا نرجع، لهذا فلننسى يا بني أنصحب أن تخمد في أعمالك الللق، ولا تسأل. اهتبل السعادة كلما وجدت إليها سبيلاً مشروعاً لا تقاً. اتبع املاءك قلبك، كي تكون راضياً، ولا تقل يوماً «حرمت من هذه المتعة أو تلك»، بل قل «شكراً، منعت من المتع ما لم أكن حتى أستحقه، وأعلم أن أكبر المتع هو أن تفعل الخير لفيرك. أن تفعل الخير لجمال الخير، ولا تنتظر أجراً. لاتكن من الضالمين في عمل الشر فالشر نديم، وإن يكسبك متعة، حتى لو بدت لك الأمور على غير ذلك. متّع نفسك، يا بني إذن، حتى إذا ما جاءت ساعتك، وانفتح لك الباب، لتدخل منه إلى حيث أوزوريس وهورس، تكون قد نلت - بلا طمع - من المتع كلها.

سوف أتركك الآن، ربما ملياً، أرى من هم أتون إليك سوف يمارسون معك طقوس الضداع، لا بأس، تحمل عواطفهم اللزجة، سيمضي كل شيء بعد قليل لحال سبيله، وستبقى مرة أخرى بمفردنا، لنجتر مواهبنا، ونؤدى طقوس الخلاص. لن يبقى منهم أحداً طويلاً. بعض الديموع تذرف. ثم يخيم الصمت من جديد، ويتشبه. سوف تسود العزلة. عزلتنا هذه هي المتعة التي لا تقوى عليها أحد منهم، وإن كان في بعض اللحظات يتمناها، ويطلبها البعض، دون أن يقدم عليها. أما نحن فقد خُصنا. أتركك الآن كما قلت، وربما عدت إليك .. وربما.

سوف يقول لهم ذلك المتشع بالسواد، صاحب الوجه الذي تقدح عيناه شرراً «لا جدوى يا ماما، لا جدوى يا ابنتي»، «عودوا من حيث أتيتم، عودوا إلى البيت».

امل الا يكون الاتي قد جاء من اجل تلك، كلك او بعضك، إلى حيث سيخضعك صاحب الغرفة التي تجرورها له امى
مادة للاستكثار.

نبيل، اتسمع الصليل! إنها قائمة! تخلُ عن منضدة اللعب. إرم الدشْ والدشْ، وامرغ إلى سريرك الحجرى، ارقد فيه،
وتظاهر بانك نائم. إنها قائمة! اتسمع الصليل! دعك من رفاق اللعب، وأعمل حساباً لصيليلها، فالتت جديد بيننا، وهى
لاتسمى إلا إلى المستجدين، أما الآخرون، فهم بالنسبة لها مستنفون، انفض عن شفتيك سيجارك الأسود، وتظاهر
بالرقاد والنوم. أنها تشكيلات فحسب، ولكن حذار من عدم اتباعها.

ستلعب الورق الليلة، أم ستكتفى بالدومينو؟

استيقظ، استيقظ امعد بك الرقاد، تأخرت، لا أريد منك شيئاً، سيان عندي رفاقك أم صموك، ولكن هناك التزامات.
المسئوليات كلها، لا تتركها على وحدى.

تعال، فلنشرب قنحاً، نذيب همومنا فيه، وننسى. هيا خذ هذا الفارغ، لايعنيك إن كان مشروحاً، املاه كلما فرغ، وانقل
مظاهرين أننا نشرب «فى صمكتك». سوف تنسى من أول رشفة، فالتظاهر يحقق بعض الأحيان المعجزات. كنا فيما مضى
نتظاهر أننا متواجدين. وقد صدقونا، ووصل البعض منا بفضل ذلك إلى نتائج باهرة. أنت تعرف عن أنكلم، وعما أقول
«فى صمكتك». خذ هذه. لا تمايتنى أننى أطرح بالقدح بعيداً حيث سيهوى وتسمع خطاهم يتكسر على الأرض عند ارتطامه
ببلاط للمشى الصلب. «الذى انكسر لا ينصلح». لازالت أشلاء هذه العبارة تنكسر فى أذنى. تعال. تعال. القى رأسك على
كتفى استندما إلى تجويف صدرى. ولننعم بلحظة بكاء صامت صادق يفسل الأبران والهموم هذا ما نحتاجه حقاً، ويعد
ذلك، سوف ترى، سوف يتأتى لنا تحمل مسيرتنا.

هذا شائننا جميعاً هنا، نحن الذين حللنا قبلك فلست الأول ولا الآخر، أيها الفارس الأعمى. اقول لك اهدأ لو استسلم،
وسوف يتغير - متى عرفت قوائيم اللعبة - كل شئ من حولك.

تعال، إذن تلقى الزرد وتطمعُ الطويلة، ثمة بصيص من ضوء يراقبنا. ترى هل أضحت لنا صلاحيات القطط، لا يطرف
لها جفن، وفى الظلام تبصر؟

عبد الوهاب الملوحي

سأحاول أن أعبر عن نفسي في الحياة أو في
الفن على أكثر الأشكال حرية وكمالاً، مستخدماً
للدفاع عن نفسي الأسلحة الوحيدة التي أسمح
لنفسي باستخدامها: للصمت، للنفي، المقنعة

ستيفن ديدالوس

جيمس جويس - صورة الفنان في شبابه

فاتحة هذه الرواية أشبه ما تكون بمشهد سرى إلى
تقف فيه الأنا للكتابة متبعشة في ليل أسود، ليل خرافات
لجذات الطويل الذي لا آخر ولا أول له، لا قمر ولا نجوم
فيه ولا عشاق يتسترون بالظلام بحثاً عن اللذة الحرام،
ليل بلا طقس لا برون ولا حمر فساداً هو اللامناخ
واللازمان، إنه السديم، ليل أسود موغل في السواد فلا
شيء يكاد يبين حتى إذا انبثق ضوء فكأنه خروج إلى
التاريخ، في الحقيقة ثمة مشكلة يطرحها هذا الأثر
وجوهه هذه المشكلة العلاقة بين الفاتحة ومآل الرواية،
في الفاتحة تتضخم الأنا للكتابة في مشهد أبعد ما يكون
عن الواقعية، لا يكاد يكتمل حتى لاتضيع منه العين ولا
ترتوي منه الآن، موغل في شعريته فكأنه قصيدة
سريالية وأما اللقن فهو نزول على الأرض ولعب مع البشر
وبيئهم وأحياناً يكاد يكون تصويراً فوتوغرافياً لما يحدث
هنا وهناك من وقائع، يفتح الكاتب روايته الواقعية -
إلى حد ما - بمشهد أبعد ما يكون عن الواقع.

وللتأمل في التجربة الروائية للعربية الحديثة بقف
على هذا المنزح ذي التوجه التجريبي في الكتابة الروائية
فالأمر لم يعد متطابقاً بأسلوب تقليدي في السرد

نص الفضيحة*

* كتابة بصمد رواية شهابيكه منصف الليل، إبراهيم درغوثي، دار
سحر تونس ١٩٩٦.

خصوصية هذا النص عن بقية النصوص الأخرى وهو في تناخله مع بقية المستويات الأخرى المؤلفة للعمل الروائي ككل يحقق عملية طغيان النص بذاته انتصاراً لكوناته ليتحكم في مجمل الدلالات والتحويلات الدلالية التي تقوم عليها توافيق الرؤية أو الحادثة، التي حين تستبد بالكاتب يتركها تنطلق مشروما فنيا متكاملا. فعملية السرد في أي عمل روائي هي التي تتمثل عبرها وفيها عملية الإبداع الأبدى لهذه الأعمال «فرغم أهمية الحكاية والأطروحات المتعددة التي يمكن أن تنفصا عن مضمونها، فإنها ليست تون أهمية الصيغة السردية التي تأتي فيها وحسب، بل إنها تنجو محكومة بها إلى حد كبير، حتى إنه يمكننا القول إن قيمة الحكاية لا تقوم فيها بحد ذاتها بقدر ما تقوم في عملية سردها، وإن الأبعاد والدلالات المرتبطة بها محددة بالوجهة التي تعلقها هذه العملية بالذات»^(١).

ولكن الصياغة السردية في هذه الرواية تقوم على التداخل الذي يحكم أجزاء كل عنصر من عناصرها من جهة وتداخل العناصر بين بعضها من جهة أخرى بحيث يبدو للنص ملتبسا متعدد في خطابه حتى أن القارئ لا يكاد يشد طرف خيط الحكاية فتشتبك الخيوط بين أصابعه وتشابك السبل، إنها متامة النص في نص يتبنى أساسا على متامة فهو الداموس يعمر بالجان ملتويا في ممراته، وهو شط الجريد: رسال بالعة، وهو للقبر ينطلق على الفرد حيا.

تشابك مستويات السرد وتداخل فتجلي كالآتي:

وصناعة حائقة لشخص يذف بهم على ركع معد سلفا فيؤدون أدوارهم وفقا لمخطط جاهز، فهذه الرواية ليست من صنف الروايات المطبوعة الجاهزة للاستهلاك على طريقة «الهامبورغر» الأمريكية. إنها كتابة تجرب أسلوبها بالتمرد على ما سلف من الأساليب هي مغامرة خطاب كما يقول ريكاردو، مغامرة أسلوبية بما أنها تكتب متكسرة ضمن نمط مغاير، كتابة يؤلفها التردد وتصوغها المبررة، متمردة على المفاهيم السائدة، تتجدي شغايا براءة وعلى القارئ أن يجمعها، يعيد تركيبها من جديد أو عليه أن يلقى بها في مواسير مخيطة أرحامها ننته، وإذا كان ما يميز كل رواية مهما كان ترجعها هو السرد، واضحا في خطه وأسلوب تأليفه فهذه الرواية يتسم السرد فيها بالتداخل بين عناصره الحاملة لمضامين هي في حد ذاتها أبعد من أن تكون تقليدية، مضامين ذات روح غرائبية، أسطورية مما يزيد في مجال الإثارة والدمشة، ورواية مفترية في ذاتها، غريبة في معالها يحكمها التداخل ويغضضها عواء الأساطير بين سطورها.

مقاهة السرد: تعدد المداخل:

تعدد مستويات الخطاب في هذه الرواية، تتقاطع حيناً وحيناً آخر تتجاوز أو هي متنافرة في مواقع أخرى فيطلى مستوى على آخر أحيانا، وما يتحكم في كل هذه المستويات يشدها إلى بعضها رغم تنافرها، أو يميزها عن بعضها رغم تلفها؛ هو المستوى السردى الذي هو معطى هيكلية زيادة على كونه معطى جمالي يضمن

١ - تداخل نصي.

٢ - تداخل أصوات الراوي

٣ - تداخل وفائض.

بين أيدينا الآن، فالتداخل النصي يبرز ضمن مستويات ثلاثة هي:

١ - مستوى إيراد النص في أصله:

في هذا المستوى يمر النص النخيل جزءاً لا يتجزأ من نص الرواية بل هو من نص الرواية فكرة وإنجازاً وطباعة يورده الكاتب دون أي تحريف أو تغيير يدخل ضمن النصيح الروائي، فهو واحد من مكوناته الأصلية (الصفحة ٢٧ و ٢٨) من كتاب الحيوان، والصفحة ٣١ من كتاب مسكويه وكتاب ابن الأثير، والصفحة ٦٥، ٦٧، ٦٨ من كتاب الروض الساطع للمشيخ النفاذوي، يكتب في الكتاب بإيراد مقاطع من هذه الكتب دون أي تصرف فهي جزء لا يتجزأ من السرد بل هي السرد ذاته.

ب - مستوى إيراد النص في فكرته:

يستعير الكاتب من النص الأصلي فكرته مع التصرف فيها لإثراء السرد ودفعه نحو الأمام بحيث يصبح رافداً من روافد السرد، يتم استغلال ما فيه من مؤثرات وعناصر غريبة وعوامل إثارة يطعم بها الحكاية في مضمونها العام فهي عبارة عن زخارف يشتغل عليها الكاتب مؤسساً نصه على تيمات خارجية ولكنها سابقة في كتابات أخرى، أبو الشامات بطل الليلة ٢٨٤ من الجزء الثالث لألف ليلة وليلة، حكاية الدفن حيا مع الحبيبة هي حكاية الليلة ٢٩٨ من ألف ليلة وليلة الصفحة ٦٤١ من الجزء الثالث من ألف ليلة وليلة أما الكلب المشنوق فهو مشهد متكرر من سينما الرعب خاصة التي أخرجها الإنجليزي ديفيد لينش.

التداخل النصي: كتابة الذاكرة المسلوخة:

يقول الناقد الكندي نور ثروب فرأي «لا يمكن إنتاج الشعر إلا انطلاقاً من قصائد أخرى، ولا إنتاج الروايات إلا انطلاقاً من روايات أخرى... يمكن الاختلاف الحقيقي بين الشاعر الطريف والشاعر المقلد فقط في كون الأول هو أعمق تقليدياً»^(٢).

يؤكد فرأي على عدم براعة النصوص الأدبية وإفطارها للحرية وإن ليس من نص بريئاً من نص آخر فكل نص هو نتاج نصوص سابقة وإن الذاكرة هي التي تكتب وتبدع انطلاقاً من مخزونها الإبداعي يدخل النص ضمن شبكة معقدة من النصوص تتراكم وتتكدس فتؤلف لدى القارئ/الكاتب ثقافة معرفية جمالية فنية/ تقنية كذلك، تقدم جزءاً أساسياً وأصلياً لعملية الكتابة لأغنى للكاتب عنها حتى إذا جلس إلى ورقته يكتب تزدحم عند رأسه فيخطط لعمله ضمن منظومة تحتل الذاكرة فيها مقاماً يكاد يكون مهماً بالدرجة الأولى في رواية «الدراويش يمشون إلى المنفى» يكتب إبراهيم درغوثي سيرة ولي صالح تتناقلها الأوساط الشعبية ويزيد على ذلك بإقصائه نصاً شعرياً بأكمله يكمل به الرواية وفي «القيامة الآن» يواصل فصول رواية «شرق المتوسط مرة أخرى» لعبد الرحمن منيف ويدمج أبطالها ضمن أبطال روايته أما في الشبايبك، هذه الرواية التي

ج - مستوى إيراد النص خارج المتن:

جسومهم وتباينت أسمائهم وتفرقت بهم السبل
وتوزعتهم الأرض فهم الإنسان كلهم في ذات الآخر،
الآخر المحبوس في الدواخل المغيب في الجوارح، المنفى
في القاصي الروح إبان تجلياتها الكبرى حين تفترق
ناموس للكن وما اعتناه العباد من عادات الرضا
والسكن، وللمناس ما تيسر من بساطة الطباع . تتعدد
الأصوات ويوم الضجيج فلا تهدأ الحركة، لكنه ضجيج
يُمنّ للملاح واضح النبرات حتى إن النبرة الواحدة تطفئ
على كل الأصوات في تداخلها وتعددها .

إن الأصوات عبيده تتباين أحيانا إلى حد الاختلاف
والتناقض وأحيانا تتشابه حتى كانتها واحدة ولكن
تصديها في اختلافها أو تشابهها يبدو ظللا لصوت
واحد، صوت يسطو على المكان والزمان فإذا هو الكل
يطلع ما حوله إنه صوت الراوي المتعدد النبرات ذي
الوجه الكثيرة.

هذه الرواية غرفة من مرايا يواجه ساكنها نفسه من
أوجه متعددة. فالراوي يتقن لعبة الخفاء والتجلى في
هذا النص، لا يعدد مواقع بالضبط ولا يكاد يرى وهو إذ
يرى الوقائع لا يتخذ له صوتا واحدا، إنما تتعدد
أصواته فتتلى مرة من الداخر وأخرى من الخارج
وأحيانا يشارك في صناعة الحدث ومرة أخرى يكتفى
بتقل الحدث مباشرة أو بصورة غير مباشرة. تتم عملية
تفنية النص الروائي بلا مرجعية محددة حتى يكاد خيط
الرواية يضيع فلا رواية أماننا ولا نص من أصله، إنما
هي لعبة للرايا وتعدد الضمائر، فإذا النص يصدر مرة
عن ضمير المتكلم المفرد وأخرى يطلقه ضمير الغائب

النص للدخول في هذا المستوى معين سرى يستعين
به الكاتب لإتمام حكايته بحيث لا يمكن متابعة أحداث
الرواية دون العودة إلى هذا النص حتى تكتمل شروط
التصميم الدرامي ويظهر النص الدخيل في هامش
الصفحات ٧٦ - ٧٧ - ٧٩ يستغل الكاتب ما فيه من
مشيرات ويومد إلى تمويلها إلى عناصر فنية تشحنها
بصدق هي في حاجة إليه لتزيد من المؤثرات التي تؤمن
تواصل القارئ.

تداخل أصوات القارئ:

كلهم أنا وأنا تاريخ المار

ليس منا بقل واحد في هذه الرواية ينهض بلحدها
ويتولى مهمة تسيير لغة وقائعها إنها رواية الوقائع
المتعددة والأصوات كذلك وإن الرواية المتعددة الأصوات
ذات طابع حوارى على نطاق واسع ويون جميع عناصر
البنية الروائية توجد دائما علاقة حوارية، أى أن هذه
العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر
مستلما يحدث عند اللزج بين مختلف الأسمان... (٣)
يفسح قول باحثين هذا في جانب كبير منه على
رواية الشيبانيك، شيبانيك متصرف لليل، وإنما أبو
اللعنات وأبو الشامات وأبو البركات شخص واحد في
حوار متعدد الأصوات متداخل يقول للكاتب في الصفحة
٤ من روايته: «انجب جدى ثلاثة أولاد... فالحظهم في
الأرض» ليس هناك تعدد لتاريخ ولادة كل واحد، يقول
الكاتب في الصفحة ٥ من روايته «ثلاثة وجوه في وجه
واحد هو وجهي أنا» فهؤلاء الأولاد الثلاثة وإن اختلفت

المفرد، أحيانا لا ضمير إطلاقا يعين مصدر الصوت ويحدد السارد فإذا النص يكتب من الفراغ... ما أوسع هذا الفراغ، فضاء تهافت فيه الدواخل، فراغ الأشياء من هويتها، فراغ الإنسان عاريا يتجلى في عاربه... أنا تاريخ المار يهتف الراوى وأنا هؤلاء الذين يحبون كما تمبون وكما لا يحب الآخرون ثم يموتون تاركين حسرة في القلب وجمرة تحت اللسان.

شخص هذا النص خلال واقعة لراوى عصابى يعيش وضغفه في الكون مرضعياً، راو من جنس السكسوفرونى... إنه المفعول به أبداً، يواد يتما فلا أم له (لأنكر للأم في النص إطلاقاً)، يتم قص نصف ذكره (شبه مضمي) محروم من حنان أب متصاب، يتدفع لنكاح اثنان كما لا يتلخر عن ممارسة اللواط في حالة هي أشبه بـ Kiproco بينه وبين اللوطى.

هذا المصابى المفعول به يستعيد جلاليه ويصنع بطولته من أساطير تمثل مخزون الذاكرة الجماعية والثقافة الشعبية.

فالرواية تنقسم إلى كتب ثلاثة ولكنها في الحقيقة كتابان:

كتاب العائلة وفيه سرد لسيرة الأعمام الثلاثة، وكتاب الراوى وفيه أصداء لسيرة الكاتب صغيراً ثم في مرحلة ما متقدمة من عمره. وهذا التقطيع ليس غريباً في كتابة السيرة الذاتية، فقد تعود كتاب السيرة أن تتقاطع في كتاباتهم سيرة العائلة مع سيرتهم الذاتية على أن يتضام حضور العائلة لفائدة الكاتب في بقية النض

كتاب العائلة وفيه سرد لسيرة الأعمام الثلاثة، وكتاب الراوى وفيه أصداء لسيرة الكاتب صغيراً ثم في مرحلة ما متقدمة من عمره. وهذا التقطيع ليس غريباً في كتابة السيرة الذاتية، فقد تعود كتاب السيرة أن تتقاطع في كتاباتهم سيرة العائلة مع سيرتهم الذاتية على أن يتضام حضور العائلة لفائدة الكاتب في بقية النض

كتاب العائلة وفيه سرد لسيرة الأعمام الثلاثة، وكتاب الراوى وفيه أصداء لسيرة الكاتب صغيراً ثم في مرحلة ما متقدمة من عمره. وهذا التقطيع ليس غريباً في كتابة السيرة الذاتية، فقد تعود كتاب السيرة أن تتقاطع في كتاباتهم سيرة العائلة مع سيرتهم الذاتية على أن يتضام حضور العائلة لفائدة الكاتب في بقية النض

تبدأ الرواية بفقرة تستعرض أحداثاً ينجزها الراوى حتى يافعا غضا ، على أن ضمير الأنا سرعان ما يغيب ليفسح المجال لضمير اللغائب الذى يأخذ في اكتساح مصاحبات السرد ثم يعود الأنا مرة أخرى في الكتاب الثانى شابا يواصل ملحمة عمه مستلماً منه راية الدخول إلى مملكة المحرمات، ولا نجد بعد هذا الكتاب أثراً للأنا وللكاتب إطلاقاً .

تداخل الوقائع:

غرائب داخلها ميت والخارج منها ميت كذلك:

لا يمكن التسليم بعبارة وقائع إلا مجازاً أو استعارة، فهذه الرواية هي دراما أفكار وهي ركع لاستعراض وجهات نظر تتباين وتختلف إلى حد التراجيديا الدامية، التراجيديا القاتلة. فالحداث هذه الرواية على كثرتها تتناسل مع ماتخلفه غريزة الأنا التوافق للخلود من خلال مديحها لذاتها في اعترافها بجسدها، تتناسل الأحداث فتتشابك ولكنها تبقى أفكاراً مضادة لبعضها، كل حدث في الحقيقة هو فكرة أو وجهة نظر تتجسد شخصوا وأفعالا وحركات وزمانا وموتاً كذلك.

إن هذه الرواية وعاء لوعى يتعدد ويتمظهر في أشكال مختلفة خلقتها ظروف اجتماعية متغيرة ناتجة عن تطورات لحقت المجتمع في مختلف بنائه وتعدد فئاته، فتداخلت أشكال هذا الوعي وتباينت بحيث ظهر النص فسيفساء أفكار وفلسفات ووجهات نظر، فالمشكلة هي كيف

يطارده القدر من مملكته ولا شيء يمنعه من
وغيته الحارقة في إيجاد مملكته الضائعة،^(١)

ورأى باتاى ينسحب كذلك على هذه الرواية التي
تبقى غير منتهية لأن مايرعب فعلا وأكثر أن حامل الفكرة
قد يموت وينشر ولكن الفكرة قد تظل حية، فلئن مات أبو
الشامات حيا في قبر حبيته، ولئن انتحر أبو اللعنات في
أضخم نزل بالعاصمة، ولئن ابتلعت الأرض أبا البركات،
فلن وعيهم مازال يحضر بشدة في وعى الآخرين بل
ويكثر خطورة - تصاعد التطرف في جميع أشكاله من
جميع الجهات - ويبقى ملف الفضيحة مفتوحا وأوراقه
مبعثرة هنا وهناك في جميع الزوايا.

تحفل الرواية بالجان والقصاب ومريدى الأرباب
للصالحين والسياح والفقراء والكلاب وطلبة العلم
والأسبيد وعمال المناجم ولكنهم كلهم واحد «هو وجهى
أنا» وأنا تاريخ العار. هل استوفى نص الفضيحة معناه
يبدو أنه مازال في فاتحته، فاتحة عالم في عهده القديم
المتجدد، عهد الأسطورة فهل رواية الشيبابيك رواية
أسطورة أم محاولة لتحبس الأسطورة في كلمات بين
دفتي كتاب؟.

أسطورة الإنسان: إنسان الأسطورة

لعل من أهم فضائل شكسبير على الأدب العالمى أنه
جعل من صراع الإنسان مع ذاته ومع الآخرين أسطورة
مزجها بذلك ما توهمته كلاسيكيات الأدب من أن
الأسطورة صراع الإنسان مع القوى الخارقة، الآلهة
وعوالم الغيب، فالأسطورة في حقيقتها إنتاج إنسانى،

تعاشر وجهات النظر هذه وتتداخل في تعارضها
وتجاوبها من جهة، وكيف أن كل وجهة نظر تولد ضدها،
وجهة نظر أيرونيكية في مواجهة أخرى دينية
أورثوذكسية في مواجهة أخرى طوباوية مضمونها
العيب المنزى، وجميع وجهات النظر تصب في مصب
واحد ألا وهو الإقالات من الضمورية وتفتيت الذات
وتفريها. «إن التفرد الذاتى للعوالم المتصاعدة
التي أخرجت من توازنها الإيديولوجى، هذا
التفرد يجب أن يكون بدرجة خاصة من اللوضوح
والاستلاء، وهذا بالذات هو ماكون المقدمات
الموضوعية لتعددية أصوات الرواية.»^(٢)

والحكاية في أصولها دين الفسوع والمواشى
ومايفذى أطرافها من فواشى وزوائد هي حكاية الذات
في تشوقاتها المتهبة وتوقها المحدث لاختراق حجب
المستحيل، الذات تلتهم مسمورة في أن تتجسد مطلقا
يتحرر من كابوس الإقامة عبر الآخر ومع الآخر ويأخذ
منه كذلك والحكاية هي حكاية توق إلى الفناء لايتكفى
بالشوق والحنين والشفق والمشفرة في الدنيا بل إنه
الفناء، هي حكاية لذة جارفة تصير الجسد من عزائه في
أعضائه، لذة الفناء في الاشتواء اشتواء للجسد حتى
الفناء، هي حكاية انتماق الروح من للجسد متعلقة
بذوات الغيب المستحيل، متسلقة صفات الله فيها تتشدد
الفناء، هي رواية الفناء، متاصل في الذات، مكبوت يصرمه
الآخر حتى إذا انمق من حبس الجسد وتلق بانث
والشمس حمراء في لون الدم،^(٣) يقول جورج باتاى
وهو يصعد إيميل برونتى الروائية البارعة «إن
موضوع هذا الكتاب هو تمرد الملغون الذى

وهي مظهر من مظاهر تجلّي وعي الإنسان بذاته وبالعالم ووعيه بالآخرين ويضطلع بهذا الدور ما سميته الثقافة. ومعها في وسطها الفنون، وبشكل أكثر خصوصية الأدب، والأدب القصصي أكثر من سواه (٧) والرواية جنس من أجناس الأدب وبشكل من أشكال الفنون التي من خلالها يمكن رصد أسطورة الإنسان على الأرض في محاولته لإثبات ذاته وسط الطبيعة، فالكامن الأسطوري داخل الفرد ما يزال فاعلا وناظرا في تشكيل هذا الواقع وبالتالي تسييره.

وإبراهيم درغوثي في رواية «شبابيك منتصف الليل» يواصل ما بدأه في رواية «الدرابوش يعودون إلى المنفى» فإذا كانت هذه الأخيرة ذات طابع سرّي ترشح بالعجب المجهاب من الأحداث وتهافت بالخارق من الأمور منتظمة ضمن شبكة من الإشارات والرموز عميقة الدلالات أسطورية الكون. فإن «الشبابيك» هي رواية الأسطورة للواقع والعكس صحيح كذلك حيث يدرّج الواقع للأسطورة، فالنص في حقيقته نصوص تفتح على بعضها وتتنافذ وإذا تقاطعت تتباين فليتعلم النص بالنص، ولا يكاد يبين هذا من ذاك كما في الزريبة المنسوجة بصبر، حيث تلتحم اللحم بالسداة، فلا يرى الناظر غير إبداع تميز باقتداره على وصل المتناقضات ببعضها في شبكة من العلاقات لا تكاد تجلّي حتى تختفي ولا تكاد تبين حتى تغيب. وإذا تتضافر هذه النصوص مع بعضها لتتكلف فهي تكشف سر الحقيقة التي يبحث عنها الإنسان ويصارع من أجلها ويجهاد لبلوغها، مع أنها أسطورية في أصلها، لأن الإنسان في حقيقته كائن أسطوري.

رجل يُلقي وراءه أنوار المدينة الزاهية ويترك مباحثها المفرحة ليعود إلى قرية منفية في الجنوب ينفسه حلو جثة امرأة مجنونة، ورجل آخر يتخلّى عن الحضارة، يغادر صرة الدنيا وجثة الله في الأرض بحثا عنم يلاؤه في زاوية ولي مهجورة إلا من العفاريات وصياح مؤنّن لا يخلو صوته من بحة قبيحة، ورجل آخر يملك الدنيا بقضيبه، ويوزع عوائد عروشه الاستريطيزية على الفقراء والمساكين واليتامى، ورجل آخر يسافر مئات الأميال على ظهر حصان، لا يتعبان ولا يجوعان ولا يتيهان ولا يشهران بالبرد ولا يشهران بالحر، وآخر يعرف ساعة موته وأين وكيف، متمردا بذلك على مقدس القدر، وآخر تتزوج جنيّة في كهف داموس، وآخر هو اللواء يعينه يتجول على ظهر جمار، وبعين من سيفلته ومن سيبقيه إنه عزرائيل ترك العالم وتفرغ لسانك قرية منفية بالجنوب التونسي.... إلخ

هي شبابيك بمثابة عيون مفتوحة، تكشف تاريخ عار الإنسان في هذه الأرض وتقرأ نص فسيحته، وقد اغتاله الآخر، يقص أجنحته ويفتصب حريته، يعقد لسانه بالضوابط فلا يقول إلا ما يقال: يوثق ساقيه واقفا دون الممنوع المحرم - للمحجّر - يقتله حيا، فإذا هو جثة أو ماكينة تسير وفق ضوابط معينة ومحددة. شبابيك تفتح على الليل تضئ أعماق العتمة.

إن تطالع هذه الشخصيات - في تباينها واختلافها - إلى الاعتناق والتحرر والإنفلات مما يشدها إلى ثقل - وهو مايروى النص - فيحفصها إلى الامام، وفيذيه فيزداد نموه، ويتدفق كيانا حيا لاتسكن الحركة فيه،

لقد خرجت روحه من قبر الطفولة وهي تنضو
اكفانها... أجل أجل. أجل سوف يخلق في فخر من
حرية روحها وقوتها^(٧) أجل قد تضىء الشبابيك
عقمة الليل، فتتفقد الروح من سكوتها وتخلق نحو
الأعلى... فيضىء النصف الثاني من الليل مطرا وعشقا
وإنسانا حرا....

(تونس)

بل يشق مجراه، يحفر له في المسالك الوعرة سبلا تمتد
خضبة تصور الإنسان بدائيا عاريا من كل المساحيق.
إنها الأشياء مفسولة بماء الخطيئة كان سكتيفن
ديدالوس يقول: «ما هذه الأشياء الآن سوى الأكلان قد
نفضها البنن الميت عن نفسه.... الشك الذي كان يلفه من
جميع نواحيه، العار الذي جله من فوقه ومن تحته،
أكلان شباب القبر؟

الهوامش

- (١) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي ص ٢٧١
- (٢) نورلروب فرأي: تشريح النقد ص ٩٧ ترجمة فرنسية
- (٣) ميخائيل باخيتين: شعيرة دومستوفسكي ص ٥٩
- (٤) شبايك منتصف الليل: إبراهيم درغوثي ص ٩٨
- (٥) جورج باتاي: الأدب والستر ص ١٥ طبعة فرنسية
- (٦) تزيفتان تودوروف: نقد النقد ص ٩٩
- (٧) جيمس جويس: صورة الفنان في شباب ص ٢٧٧.



نحت للفنان اللبناني س. لويوس

أسطورة الفلاحين

رؤيا الفنان بدوى سعبان

كان للينسنت فان جوخ مشروع رجل دين مسيحي، انتهى به صدق وعيه الديني للانتماء للفن بدلاً من الكنيسة أو الدير. وعندما بدأ يرسم عظاته الملونة في آزل، لم يقتننا فقط بحب البشر والطبيعة التي خلقها الله، بل أيضاً أن نصب أعمدة النور والطرق الحجرية البسيطة ومناضد المقاهي ومقاعد الأسرة الصغيرة في الممرات الضيقة وهذا الهداء الريفي البالي الخشن القبيح.

ويعتقد بدوى سعبان إنه لو لم يصبح فناناً لأصبح مهندساً، أما أنا فاعتقد إنه لو لم يصبح مصوراً عظيماً لأصبح شيخاً متصوفاً. شيخ صوفي له اتباع ومريدين، لكنه الشيخ الذي لا يغيث عن البشر والوجود، إذ لا يجد نفسه إلا فيهما. لماذا؟ داخل أعمال سعبان نجد فيضاً من حب الإنسان، ونبعاً من التوحد مع الجماعة، ومدى من التماهي مع الوجود بكل مفرداته الحية والميتة، وجمال يتدفق فتغمر مياهه كل ما تراه عيناه. وكل ذلك فيما أتصور مصدره روح قوية ذات طبيعة صوفية، ولكنها صوفية تانسنت وتعلمت وتطبعنت بعمق، فزال عنها عظمها ولحمها وشحمها ولم يبق منها سوى قلب ينبض وعروق تتشعب ودماء تروى. قلب يمد عالمه بالروح ويوفر له أسباب الحياة، دون أن يمدد بشكله الخارجي ولا

شكر واجيد

لولا جهود د. إبراهيم حمى صديق سعبان وصديقي لاستحال على إنجاز الدراسة. لقد نظم إبراهيم زيارتي لرسم الفنان في سنيخت وزادني بمشغرات الصور الفوتوغرافية التي صورها بنفسه لأعمال سعبان، وأيضا بصور فوتوكوبية لكل ما كُتبت عن الفنان، ومذكراته والعديد من أوراقه الشففسية. وفعل ذلك بما هو أكثر بجدية وانضباط ومحبّة لله خلاص الشكر.

مفرداته الداخلية. إذا لم نك ذلك لن نضع أيدينا على كلية عالمه. وسنقف عند حدود عالمه الخارجي، عالم الطفل الفطري البريء بتكويناته والدوائه المبهرة، دون أن نتخطاها لنكتشف الرجل البصير الحكيم القابع داخله.

الذات والموضوع والتاريخ

ولد بدوى سماعيل في قرية سنبخت بدهلية، وتخرج من فنون القاهرة ١٩٥٩ وكان اول دفعته. إن الشاب المتفوق المتميز طوال سنوات دراسته، والذي وقف أحد أساتذة الكلية يشرح لطلابه «بمنتهى الاحترام لوحاته التي اعتقدوا في البداية أنها لأستاذهم عبدالهادي الجزار، استطاعت بيروقراطية الكلية حرمانه من حقه في التعيين كمدرس^(١) وبعد عامين قضاهما في مرسى الأقصر، عمل بالتدريس في قرى ومدن البدولية حتى تقاعد إرادياً في عام ١٩٨٨. خلال تلك السنوات أجبر سماعيل نفسه على اكتشاف مواطن الجمال والواجب في مهنة فرضت عليه، وأسس لنفسه مرسماً في قريته استأنف فيه إنتاجه بهمة ونظام.

تعلم سماعيل قرأ وتثقف وأقام في المدن، ومع ذلك يظل الجانب الريفى في شخصيته حاضراً بقوة. فهو قوى الانتماء لقريته مُتّيم بحبها. إذا كتب سيرة حياته نراه في صفحة عنوان المخطوطة حريصاً أن يدون تحت اسمه: من أبناء قرية سنبخت بدهلية. عميق في انتمائه للأسرة. يتحدث في مذكراته باعتزاز عن أسرته وأجداده، ويكتب تاريخ حياة عمه ووالده، وفي مخطوطة سيرته الذاتية لا يكتفى بوضع صورته بعد صفحة العنوان فيضع أيضاً صورة والده. وهو متدين ويحمل تدينه سمة ريفية ظاهرة، نراه في عمق التدين وقوة الإيمان بالقضاء والقدر والاعتقاد الجازم في الأحلام وقدرتها التنبؤية. وهو رجل محافظ أخلاقياً، فيه ما في الفلاحين من صبر وقوة تحمل، ومداخلة وبساطة ظاهرة تخفى وراءها عمقاً ودهاء.

يكاد عالم بدوى سماعيل أن ينحصر بالكامل في عالم القرية المصرية القديمة. ورغم واقعيتها الظاهرية فإن قرية سماعيل قرية مفارقة للواقع، وتلك المفارقة لها وجهان: العمومية والتعالى. ماذا عن وجه العمومية؟ لا يمكننا أن نكتشف في لوحاته قرية خاصة محددة، مثلما نكتشف قرية أرل ببيوتها وطرقها وكباريها ومقاهيها ومسحات بشرها في لوحات فنان جوج. يبدو هذا في نمط تنظيم للمنظر الطبيعي، حيث يسيطر تنظيم هندسى يفقد التكوين الكثير من عناصر خصوصيته، وبالتالي قدرته على تمثيل واقع خارجي خاص. ولكنه أروع في تصويره لسمات البشر وبالتحديد النساء. تتشابه النساء في سماتهن وتكوينهن الجسماني، ولا نثر داخلهن على شخصية مميزة مثل شخصية مدام رولان في لوحات فنان جوج. وإلى جوار وجه العمومية وبالتدخل معه تتواجد نزعة للتعالى، أى ميل مسيطر لتحويل الواقع إلى مثال متعال، إنها نزعة تمجيد الفلاحين، وتحويل القرية التقليدية إلى مثال عقلى وقيمي. واقع الامر أن

وجه التعالي هو الذى يمنع وجه العمومية طبيعته ودلالته، وكان المفارقة فى جوهرها هي ما دعونا به بالتعالي .

وهنا يجب التوقف قبل التحليل الداخلى لقوية سعلفان المتعالية، لكى تحدد موقع فكرة القرية المثالية فى إطار الثقافة المصرية الحديثة. كان الغرابيون أول من لقي بذرة تمجيد الفلاحين فى ثقافتنا الحديثة. وجاء ذلك كامتداداً طبيعياً لنهضة الوطنية المصرية، كما جسدتها الحركة العربية فى صراعها ضد التسلط التركى - الشركسى وتظلل النفوذ الأوروبى. كما جاء أيضاً كتداعى إيديولوجى لإرساء الأسس النظرية للقومية المصرية، كما جسدتها على الأخص أعمال الشيوخين الملهطواوى والمرصفي. إلا أن التمجيد العرباى للفلاحين لم يتعد فى ميناة دائرة المجاز، إذ قاموا فقط بالتوحيد الدلالى لمصطلحي «المصريين» و«الفلاحين»، كما لم يتعد فى مداه فزع الدلالة للتمجيرية، التى شكلت صلب التوحيد التركى - الشركسى القديم لذات المصطلحين، ليحلوا محلها دلالة وطنية هي الفخر والاعتزاز بالاصول الفلاحية^(٢)، وفيما بين الثورتين سوف تستمر نفس النزعة فى فكر مصطفى كامل ولطفي السيد ومحمد حسين هيكل. استكمالاً لنشاط لبناء الفكرة القومية، واعتزازاً بالفلاحين وتباهى بالاصول الفلاحية^(٣) إن العقد التالى على ١٩١٩ سيشهد اكتمال نضج تلك النزعة. أى اكتمال ميناها بتحويلها إلى نسق من القيم والأفكار السياسية والاجتماعية والتاريخية، واكتمال مداها بالانتقال من الفخر بالفلاحين إلى تمجيدهم. تمجيد يقترب فى بعض صورته من التمجيد الشعبوى، وعبر عنه جرشونوى وچانكوفسكى مجازاً بكونه «عبادة أسطورة الفلاح»^(٤) ما هي المكونات الداخلية لتلك الأسطورة؟ الفلاحون مستقرون روح الأمة وهويتها الأصلية، فهم العنصر الوحيد الذى يشكل استمرارية طبيعية وتاريخية بقدماء المصريين ، وبالتالي يحملون داخلهم سمات العقل الفرعونى ومقومات الحضارة القديمة. ويستكمل البعد الثانى انتزاع صورة الفلاحين من برائن التشويه والاحتقار المتراكمة عبر القرون، وتحويلها إلى نموذج لكل المصريين يشكل على حد تعبير جرشونوى وچانكوفسكى «مخزن لكل ما هو نبيل وقاضل فى الأمة المصرية»^(٥) وفى نفس الفترة وبالتوازي مع الدعوة لفن قومى جديد، انتقلت «الأسطورة الفلاحية» من عالم مفاهيم الوعى القومى إلى عالم أشكال الإبداع الفنى ورغم أن النتائج العملية لهذا الانتقال، لم تتناسب إطلاقاً مع مدى الطموحات الأولية، يمكننا القول إنها تخطت بعيداً إمكانات «أسطورة الفلاح». فالأسطورة أسطورة الفلاحية النبيلة فى مرماها الوطنى الهزيلة فى ميناها العقلى، هي التى منحتنا محمود مختار العظيم ورواية «عودة الروح» للحكيم، وهذا كثير جداً على فكرة فى مثل هزالها: تخضف الفار فولد جبلاً .

وإن يُقنر للأسطورة الفلاحية أن تصمد طويلاً، فسرعان ما عصفت بها حقائق التاريخ والواقع الاجتماعى ، لتلحق بشقيقتها الحبيبة «الأسطورة الفرعونية» التى دمرتها حقائق الثقافة المصرية ، ولكن

ليس قبل أن يصورها مختار العظيم معا في لحظة تاريخية تنكارية مصنوعة من الجرائنت: تمثال نهضة مصر . ولكنها عندما رحلت لم تتركنا بلا امتدادات، إذ كان من المحتم أن تكون لها امتداداتها هنا وهناك بهذا قدر أو ذاك. وتشكل قرية يدوي سوغان المتعالية امتداداً لهذا الاتجاه الذي رصدنا ملامحه من أول المرابين حتى العقد التالي على ثورة ١٩١٩. وإذا فحصنا أعماله وما كتبه عن نفسه (١)، يمكننا اكتشاف نمطين من العلاقات يصنعان طبيعة هذا الامتداد. العلاقة الأولى وبغير الأساسية هي العلاقة المعرفية. ولان قصد معرفة الفكرة الأساسية بمكوناتها، فالأرجح أن الفنان لا يعرف عنها الكثير وبالتحديد الحلقة الأخيرة من تطورها. والمقصود المعرفة بالامتداد الفني الأساسي للفكرة، أي محمود مختار محبوبه الفني ومثله الأعلى. والعلاقة الثانية والأساسية هي علاقة الانتماء للقرية. انتماء يرتكز على ولاء نفسي وأخلاقي لقيم القرية التقليدية، وانماج في واقعها اليومي وهياكلها الاجتماعية. لكنه لا يتكسب طابعة النهائي والخاص من تلك القاعدة، بل من ذات الفنان عبر سماتها الخاصة وعلاقة الحب الصوفي التي تربطها بقريتها.

ما هي طبيعة هذه الذات؟ ذات فطرية طفلة. فطرية تعشق الشئ البسيط والساذج ، وتضفي عليه قيم السمو والجمال والسعادة . طفلة تنظر للوجود نظرة بريئة، فتعزل إدراكها ووجعها له عن مخزون الخبرة السائدة، وبالتالي تمتلك القدرة على البهجة تجاه النمط والمعتاد، فيمتلك النمط قدراً من الجدة والبركة والرفعة. ولكنها أيضاً ذات حكيمة. حكمة مصدرها القيم التقليدية للرجل الريفي، ومصدرها الذاتي الخاص صفة الاعتدال السلوكي والشعوري المتغلغلة في شخصيته، ونظام قيمه خاص يساهم في تشكيل رؤيته للوجود. وتتخلل تلك الحكمة فطريته وطفولته، فتمنعها من الانطلاق والجموح اللزق، وتضفي عليها بعداً عقلياً لآيات إلا من ذات رجل ناضج. وهي ذات لاتفرق في اجترار نفسها بل تنتمى إلى ما هو خارجها، وما هو خارجها ليس شيئاً جزئياً بل عالم كامل: الطبيعة والبشر. وهي تطلعي من قيمة العمل والجماعة. ترى في العمل الكادح جمالاً ونبلأ وسعادة وقوة، ولاترى من حولها كافرين وتجمعات تخذلهم صراعات وتناقضات ، بل كجماعة متحدة تتلاحم بسعادة ووعي ولاتكف عن ممارسة طقوس التوحد الجماعي ، وتقل وحدثها إلى روح المكان حولها بأشجاره وبيوته وحيواناته.

وإذ يتجه الفنان صوب الواقع يستلهمه، نواه يعيد إنتاجه فنياً وفقاً لتكوينه الذاتي وليس وفقاً لسمات الواقع. فتتعالى صورة القرية عن واقعها. ويعني ذلك إنه لن يفيدنا كثيراً أن نقف أمام قرية الفنان التقليدية، لكي نسجل عمق مغايرتها لواقع القرية الحديثة، قرية الأسمنت المسلح ومؤثرات النفط والتغلغل الرأسمالي . قرية سوغان التقليدية تظل متعالية ومفارقة للواقع، حتى في ظل وجود مرجعها التاريخي التقليدي القديم. وهكذا ينطبق عليها منطق الملاحظة التي أوردها النكتور على الراعي حول رواية عودة

الروح، للحكيم. إذ كتب ما مضمونه إنه لن يفيدنا كثيراً، إن نحاكم الرواية بمعايير مدى وأصعيتها التاريخية، لكي نسجل وقائع المفارقة التاريخية فيها، فالمفارقة بالتحديد هي منطق بنائها(٧)

وإذا تأملنا صورة تلك للقرية المتصالية أمكننا أن نرصد لها وجهين، وجه الروح المسيطرة على عناصر وأشكال العمل، ووجه القيم المضمرة داخل تلك الأشكال والتكوينات. ماذا عن الوجه الأول؟. هذه القرية فيها جلال وسمو وجمال. فالأشياء البسيطة العادية، والبيوت الطينية الواطئة القبيحة، والبشر المرققون بالفقر والعمل، كل ذلك يكتسب جلالاً وسمواً وجمالاً لاتخطئة العين. وهذه القرية فيها تجانس وانسجام وسكينة، وكل ما يحيل إلى التنافر والتضاد والصراع والتوتر يخفى من مناخها. وهي قرية تسيطر عليها روح إنسانية، لا يقتصر وجوها على العناصر البشرية، بل تمتد إلى ما عداها من ميت وحى فتتغلغل فيه وتكسبه طابعها. (٨) وإذا نظرنا للوجه الثاني سنلاحظ وجود ثلاث قيم مضمرة. الخصوصية ووحدة الوجود والجماعة. وإذا نظرنا للقيم الثلاث سنجدنا مترابطة عضوياً، ويقدّر ما تُعبر عن القيم المضمرة لرؤيته للقرية، بقدر ما تجسد نوعاً من الوعي الكوني العام. وبشكل التحليل التالي تأويلنا للأشكال الفنية، وإذا ظهر الأمر وكأنه ينطوي على جنوح، فمفسر ذلك هو التباين الطبيعي بين لغة الشكل ولغة الكتابة. الخصوصية هي القوة الحيوية السارية في عروق الوجود الاجتماعي والطبيعي، قاعدة للتجدد الطبيعي والاتحاد النوعي. وفي المقابل تشكل الجماعة روح الوجود الاجتماعي، قوته المنظمة الفعلية ومثاليته الذاتية المستهدفة، بينما تشكل وحدة الوجود العلاقة العضوية بين عناصره الحية والميتة، وفي إطار ذلك تُعَمَلُ القوة المؤنسة لما هو غير إنساني .

تركيب الأسلوب

تقرينا أعمال سماعيل بتسكينها فوراً في خانة المدرسة الفطرية. هذا الإغراء ينهض مقاومته، ليس لكي تلغيه تماماً، بل لكي نضعه في حجمة السليم. تمنعنا الفطرية جانباً من جوانب فنه، لكنها لاتمنعنا أبداً هوية فنه. في لوحات سماعيل شيء من الفطرية، ولكن فيها أيضاً شيء من التعبيرية وبالتحديد هُنا جَوْح، وفيها أيضاً قدر يسير من التأثيرية. ولكن لاينبغي لتلك المؤثرات ذات الحضور الظاهري القوي أن تصرفنا عن رؤية المؤثرات التراثية الأعماق. أخذ سماعيل الكثير من الفن الفرعوني، ومن المؤكد أن فترة مرسوم الأقصر كان لها تأثيرها القوي على وجدانه وثقافته الفنية ومخزونه البصري. أخذ عنه روحه الدينية الظاهرة والمضمرة، وقوة حضور الرمز، والطابع الهندسي القائم على التماثل والتباين والتقابل، والاحتفاء بالخط الخارجي. كما أخذ سماعيل الكثير من الفن القبطي. دفعه اللون وحرارته، وشئ من ذقنة تنميط وتبسيط رسم ملامح الأفراد والقديسين، وشئ من فطرية الأداء والتشكيل، وأخذ عنه وهذا هو الأهم: روح الأيقونة القبطية. ونجد تلك الروح في لوحات فلاحاته النصفية. فهذه الفلاحة التي تشع جلالاً وجمالاً

ومهاية ليست هوناليزا مصرية، بل مابدونا قبطية تحولت إلى فلاحا مصرية . تواجهنا كما تواجهنا
العنراء في الإيقونات، تحمل بدلاً من الطفل المقدس جرة مياة رمز الحياة والتجدد أو انية تمثل بخيرات
الأرض، وكالعنراء ذات وجه وجسد واحد تقريباً يتناسخ من لوحة لأخرى، تحيطها من الجانبين فروع
الأشجار كما كانت غصون الفار تحيط بالعنراء.

أين إذن نجد هوية الفنان؟ في كل تلك المؤثرات السابقة، وربما في مؤثرات أخرى لم يتمكن من
اكتشافها، بعد أن تداخلت وتحولت وتناسخت واتحدت في أسلوب ذاتي خاص، يصعب توصيفه إلا باسم
صاحبه. وما هي القوة التي وجهت تلك العملية؟ الذات بتفاعلاتها عبر الاتجاهات الثلاثة التالية. الذات
بوعيها الخاص لواقعها الذي تنتمي إليه، وسعيها لإيجاد الصيغة الفنية اللازمة له والمعبرة عنه والذات
بتفريدها الذي لازمها منذ يفاعلتها، وحرصها على صياغة لغة فنية خاصة بها وتُسبب إليها. والذات
برؤيتها لواقع واتجاهات الفن المصري، وطمحها للمساهمة في خلق صيغة مصرية قوية للتصوير.

إن تحليل المصادر المكونة لأسلوب أى فنان، ليس هو نفسه تحليل التركيب الداخلى لهذا الأسلوب
وإن كان يشكل مقدمة لأغنى عنها لهذا التحليل. وإذا نظرنا لأعمال الفنان يمكننا رصد ثلاث قواعد
أساسية، تشكل العناصر البنائية الأساسية لأسلوبه: التنظيم والتميط والترميز.

يمثل التنظيم القاعدة المنظمة للتكوين الكلى للعمل، وبالتالي المحددة لمواقع العناصر وعلاقاتها
وإيقاعها. يستخدم سبهران تنظيم من نمط هندسى، لكنها ليست هندسية صرف بل نسبية ومكسورة.
ويتكون هذا النمط من القواعد الجزئية التالية: التصميم، التماثل العدى، التباين النوعى.

يُقصد بالتصميم الهيكل الأساسى الموجود داخل العمل، الذى يقوم بتوزيع العناصر عبر علاقة خاصة
بموقع أو شكل مركزى، وفى إطار ذلك يحدد نمط علاقاتها ببعضها البعض. فى حدود هذا التعريف نلاحظ
وجود عدة أنماط للتصميم تكفى هنا برصد أبرزها. ندعو الأول بالنمط الدائرى. هنا تتواجد نقطة أو
دائرة ومعية داخل مركز العمل أو قربه، من حولها تتوزع الوحدات فى خطوط شبه دائرية أو أقواس
متداخلة. والثانى هو النمط الخطى. هنا تتواجد عدة خطوط مستقيمة تمتد عبر مساحة اللوحة، إما بشكل
متواز إما عبر اتجاهات مختلفة مع تقاطعها عند نقطة مركزية، وتتوزع الوحدات على امتداد تلك الخطوط
بملا يقل عن ثلاث وحدات لكل خط. والثالث هو النمط التبادلى. هنا تنقسم اللوحة ومعيها إلى نصفين ،
راسيا أو افقيا أو كلاهما معا، وتتوزع العلاقة على تلك الأقسام من حول موقع أو شكل مركزى، ولذا
لقاعدتى التماثل والتباين. ورغم مركزية نور التصميم فى تنظيم العمل، فليس هو الذى يمنح لوحاته
طابعها التنظيمى الخاص، إذ نجد سر هذا الطابع فى القاعدتين الأخريتين: التماثل العدى والتباين
النوعى .

يعنى التماثل العددي وجود إيقاع عددي معين يحكم عدد عناصر اللوحة المتجاورة مكانيا، كأن يستخدم وحدة أو وحدتين أو ثلاثة ثم يكرهما على مساحة اللوحة. ولكن يجب أن نلاحظ مائلا، غالبا يوجد داخل اللوحة أكثر من متتابعة واحدة، وغالبا تتخلل وحدات تلك المتتابعات وحدات أخرى، تبعد عن المنطق العددي للمتتابعات دون أن تتحول إلى متتابعة. وتبقى قاعدة التباين النوعي لتتداخل مع قاعدة التماثل العددي. فيظهر الأمر على سبيل المثال داخل لوحة على النحو التالي. نخلتان، منزلان، برجان للحمام، امرأتان. ولكن ليس شرطا أن كل تماثل عددي يجب أن يتحول إلى تباين نوعي، إذ يمكن وجود متتابعة واحدة تتكرر داخل نوع واحد، كما يمكن للوحدات المتحدة نوعيا أن تنتشر عبر متتابعات مختلفة.

ماذا بشأن قاعدة التنميط؟ يتعامل التنميط مع الوحدات الجزئية المكونة للعمل، وليس مع التكوين الكلي للعمل الفني. وهو يعنى ميل الفنان لتنميط الوحدات الجزئية، عبر تصويرها في قوالب متشابهة وقيم لونية واحدة أو متقاربة. ويتسق منطق التنميط مع منطق قاعدتي التماثل العددي والتباين النوعي، فالقواعد الثلاث تعكس حساً تشكيميا يمزج بين الحس الهندسي البسيط والحس الفطري الساذج. ويمكننا رصد ثلاثة أساليب للتنميط. التنميط الشكلي الذي يعنى رسم الأفراد والبيوت والحيوانات في أشكال متقاربة إلى حد كبير، ففي البشر مثلا نلاحظ تماثل ملامح الوجه وهيئة الجسم ونمط الملابس. ثم التنميط الحركي الذي نلاحظه في لوحات العمل والتجمعات البشرية، حيث يقوم الفنان بتوزيع المجموعة البشرية عبر عدة أوضاع مثل الوقوف والانحناء والجلوس، عبر أسلوب يمزج بين التماثل والتباين والتكرار. ويسير التنميط اللوني على خطا التنميط الحركي، ولكن الأمر ينطبق الآن على ألوان ملابس البشر، ولكن يحدث أحيانا أن تلون المجموعة كلها بلون واحد.

يشكل الترميز القاعدة المولدة لنظام من الدلالات، يتداخل مع نظام الدلالات الكلي للعمل دون أن يحكره أو يتسبده. وترتبط تلك الدلالات بالقيم الضمنية الثلاث، فلكي يطهرها داخل الموضوع الواقعي يتجه لتوظيف أسلوب الترميز. ولكن الترميز ليس مجرد ضرورة تعبيرية، فالرمز حضور قوى في التقاليد الفرعونية التي يستلهمها الفنان. وتتسق رموز الفنان تماما مع عالمه. فهي طبيعة تنبع من الظواهر الواقعية، وتتف عن التجديد والترميز العقلي. وسوف نكتفي هنا بتحليل ترميز قيمتي وحدة الوجود والخصوصية.

في ترميز قيمة وحدة الوجود نلاحظ مستوى أول ظاهري مباشر قوى الحضور، يعتمد على الأشكال الواقعية ودلالاتها المباشرة. هنا يرمز لوحدة الوجود من خلال أنسنة الحيوان. كيف؟ تظهر الحميم والأرانب والكلاب والقطط والحمام دونما مشاركة البشر، وهي تمارس الحب والأمومة واللعب، ويضفي

الفنان على تلك الممارسات طابعاً إنسانياً محسوساً لا يمكن صدوره من الحيوانات. ثم تظهر ذات الحيوانات في لوحات أخرى مع البشر، تقف وتجلس وتكل وتتحرك وتلعب معهم. وأيس ما نراه مجرد حالة تجاور مكاني، بل رفقه إنسانية متبادلة وحميمة. فهذه الحيوانات تشارك البشر أفعالهم وكأنها بشر مثلهم، ومؤلا البشر يتقبلون تلك المشاركة وكأنها واقعة طبيعية. ولكن الأئسنة لا تنحصر في الحيوانات رغم إنها موضوعها الرئيسي. في لوحة نرى جرتين لل مياه، وضعتا على بكة خشبية وتحتهما بساط، واحدة كبيرة وأخرى صغيرة ويميلان تجاه بعضهما، فنشعر كأننا نرى رجل وأبنة جالسان يتسامران في لحظة صفو وفي لوحة أخرى نرى شجرتين وقد اندمجت فروعهما العلوية تماماً، فنشعر إنها بشر تمارس الحب أو روح الجماعة. وبشي من قوة الملاحظة يمكننا الانتقال من المستوى الأول إلى الثاني. نجد هذا المستوى في التقنيات الأسلوبية بدلالاتها غير المباشرة، وبالتالي يتسم بالطابع الضمني غير المباشر مما يجعله أقل صراحة وحضوراً. ويمكننا أن نكتشفه في ممارسات أسلوبية جزئية عديدة، مثل تفسير البيوت وتبسيطها وبالتالي تقريبها من أحجام البشر، والتشابه في الخطوط والأشكال بين البشر وأبراج الحمام والبيوت والأشجار، وتوحيد القيم اللونية بين البشر والحيوانات الأشجار. كما يمكننا أيضاً أن نكتشفه في قاعدة التنظيم بمكوناتها الداخلية وقاعدة التتميط، بما تحتويه تلك القواعد من تماثل ومغايرة وتبادل وانتظام وتلاحم. وتنتج عن تلك القواعد الأسلوبية حالة من التجانس والتداخل البصري بين مختلف العناصر، فتشعر أنها رغم اختلافها تمتلك شيئاً مشتركاً، عالم واحد متداخل ينقل كل جزء فيه جوهره للجزء الآخر.

تتسق رموز الخصوية مع التكوين الثقافي للفنان، فلا نجد فيها أي شيء يشير إلى فكرة الجسد النسائي وتفاصيلها. وتنتشر تلك الرموز وتتوزع داخل مفردات عالمه الريفى. نجدها في لوحاته النسائية النصفية. المرأة المقدسة ذات الحضور شبه اللبني: المعزولة بتسام عن كل ما يرمز للجسد والشهوة. وتلك المرأة ذاتها رمز الخصوبة الأعلى، إذا تركنا رمزيها الواضحة للخصوبة البشرية، سنجدتها ترمز أيضاً للخصوبة الطبيعية يوماً بفرع الأشجار، حاملة لجرة مائة أو سلة من خيرات الأرض أو حيوان داجن، وكأنها تتحرى الطبيعة بكل خصوصيتها. كما نجد رموز الخصوبة في لوحاته الأخرى. الحيوانات الممارسة للحب والأمومة، الحضور الدائم للماء في النهر والسواقي والجرار والقلل، والحقول الخضراء، وشجرتان مثقلتان بالثمار اتحدت فروعهما العلوية، وأجمة من نخيل يتباعد من أعلى ويتقارب من أسفل وكأنه ينبت من أصل واحد. ودخل تلك الرموز سنخثر على فكرتين. الخصوبة قوة مقدسة إلهية المصدر والطبيعة، والخصوبة طاقة طبيعية تتخلل في جوانب وحيات الكون. ترتبط الأولى أساساً بالبشر والمرأة بالتمديد، بينما ترتبط الثانية أساساً بالطبيعة.

الهوامش

- (١) روماء كشاشعما المباشر في ١٩٥٨: عز الدين نجيب، القرية: موال البراءة الهلال، أغسطس: ١٩٨٦، ص ١٢٣. وعبارة «بمتهمي الاحترام» هي كلمات الأستاذ عز الدين نجيب نفسه.
- (2) C. Wendell, The Evolution of the Ehe Egyptian National Image, Berkeley, University of California Press, 1972, PP. 119, 132 - 135; N. j. Brown, Peasant Politics in Modern Egypt New Haven, yale u.p., 1990, p. 180.
- أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد والتماثيل المصرية. القاهرة، مطبعة لجنة للتكاليف والترجمة والنشر، ط١: ١٩٥٢، ص ٧٣
- (3) C. Wendell, Op. Cit., PP. 247, 257.
- محمد حسين هيكل، زينب، القاهرة. النهضة المصرية، ط١: ١٩٦٧، ص ٨ من المقدمة.
- (4) brael gershoni &. jankowski; Egypt, Islam, and the Arabs: the search for Egyptian Nationhood 1900 - 1930 Oxford oxford u.p. , 1986, p. 207.
- (5) Ibid. , PP. 207 - 208
- (٦) اعتمدت على مخطوطتين كتبهما يدوي سفيان:
- مشوار حياة الفنان المنصور بنوي سفيان: من أبناء قرية سينخت محافظة البحيرة. في ٤ أجزاء
- تجريتي في الفن
- في جزآن
- (٧) على الراعي، دراسات في الرواية المصرية. القاهرة. المؤسسة المصرية العامة للتكاليف والترجمة والنشر، د. ت. ، ص ١٠١.
- (٨) من المفيد مقارنة التحليل السابق بالتحليلات التي تناولت الفهم النفسية والجمالية التي تُعبر عنها فلاحات محمود مختار، التي نجدها في اللغات التي كتبها عنه أعلام عصره. في هذه المقالات نعلم على الصفات التالية: الجلال، التسامي، العظمة السمو، النبيل، القوة، السلام، السكينة. الجمال، الصلاة انظر الكتاب التوثيقي لجيد الدين أبو غازي: لثال مختار، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤، صص ١٨٦، ١٨٧، ٢٢٦، ٢٣٤، ٢٤٠، ٢٤٢.



صلاح أبو ناز



أسطورة الفلاحيين

رؤيا الفنان بدوى سعفان













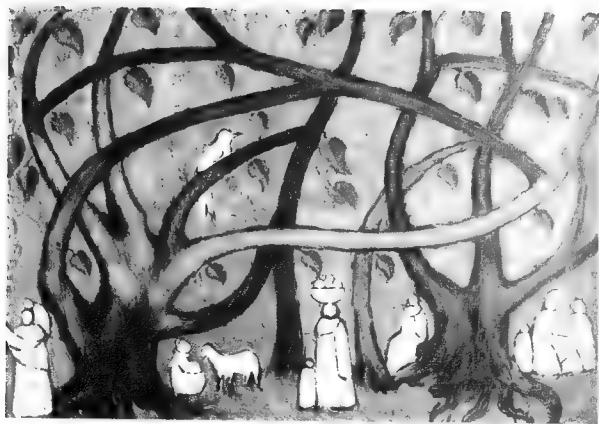


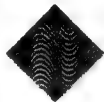












مساءات للمقامرة

أنحازُ إليهم... عندَ مساءِ الله
أراقبُ أحلامَ النملِ
هناكَ ألمحُ خيطَ القنديلِ يحزُّ الليلَ
وأسكنُ كلَّ دُخانِ الغاباتِ
كأني أستقبلُ طعمَ النارِ.
أرتبُ موتي الهاديَّ في الأفقِ،
وأسراري...

أنحازُ إلى نصفِ الشرِّسِ،
إذا أرهقني نصفُ الساخرِ.
أنحازُ إلى عتباتِ العَجريينِ،

إلى حُمَى العزفِ النافرِ، إلى أطفالِ غزالِتنا
وإلى أغنيةِ الصيفِ
الواجبِ أَنْ يَخْلَعَ برئسهُ الشّتويَّ
وأنْ يَأْتِيَ لزيارةِ شُرقتنا،
أو نُزلاءِ الحزنِ.

أنحازُ إلى امرأةٍ تغمدُ برقَ مَخالبِها فى جَسَدِي،
وتُقاسِمُنِي ظِلِّي، والكَدْرَ الحارَّ،
وتطفئُ خَمْسَ سَجائرَ فى ماءِ الروحِ، وقلبي العارى
فأُلاغيها بالصمتِ:

أنحازُ إلى قهوةِ عينيكِ، إلى ما لَسْتُ أراهُ...
إلى نَوَارِ الجَسَدِ الغافى..

أنحازُ إلى قُلُوبِ خَبِيرِكِ.
أنحازُ إلى دَمِكِ الفاضِحِ
حينَ يُساوِمُنِي سيفٌ.. أو يعلو
دَمُكَ الفاضِحُ تَشْرِينَ خُرَافَتَنَا...

أنحازُ إلى خلخالِكَ،
حينَ يُمَشِّطُ كَعْبِكَ عُشْبَ دَمِي،
فيكونُ الماءُ الثائرُ بينَ شِفاهِي، ويَدَى المَسْرُوقَةِ

أنحازُ إلى غَيْمٍ يَخْضَرُ
هنا فوق رصيفِ العمرِ، وَ أَمْسِيَةٍ تَهْرُبُ .
لكنَّ الصيفَ غريبٌ مثلَ كلامِ أبينا
فكيفَ سأتبعُ صوتَ الصيفِ
إلى دَرَجِ الصيفِ؟
وكيفَ (أراني، والدنيا ملعٌ مُشْتَعِلٌ؟)
.. أَتَحَسُّ ظِلَّ دُخُولِي
فَتَغُورُ يَدِي فِي أَرْمِدَةِ اللَّمَسِ.

أنحازُ إليهم، حينَ يُجَرِّحُنِي النَّبْضُ العابرُ عن بُعدٍ...
والليلُ قميصُ المنحازِ...
مُدَّ عشرينَ سنه
لم أَكْتُبْ لِلَّهِ
ولم أَبْعَثْ فَاتُورَةَ مَوْتَايَ إِلَيْهِ
أنا لا أَعِدُّ الناسَ بِتَفَاحِ الْجَنَّةِ،
لم أَسْرِقْ وَطَنًا مِنْ بَيْنِ عَيُونِ الْأَطْفَالِ،
ولم أَرِنَ بِمَرَضِيَّتِي سَمَّ الْحُبِّ.

أنحازُ إلى إخوتي البُسطاء،
وأدعوهم - في الليل -
إلى مقهى قلبي .
وإلى قُرْوِ الشهداءِ أنا أنحازُ
في آخرَةِ الليلِ إلى مَادِبَةِ القَوْضَى ...
أو بارودِ عِيُونِ تَتَاهَبُ خَلْفَ البابِ .
لبابِ الطَّعْنَةِ أَلْفُ جَوَارِ ،
كَيْفَ سَأَنْحَازُ ... ؟

فلسطين



حكاية العم قنديل



ذلك المكان «النادي الصغير» بواجهته المريضة، استمر مألوفاً لعدد كبير من أبناء اللجنة الواحدة لسنوات طويلة. كل ليلة يمحيطون بموائده العامرة بالمشروبات والمكولات والمشهيات، يتسامرون في كل أمور الحياة. وماكان يجعل المكان زاخراً بالزوار دائماً موقعه الممتاز في وسط المدينة وبالقرب من وسائل المواصلات المختلفة، كما أنه يمثل جمعية يمارس كل عضو فيها حقوقه التي للآخرين لا فرق بين كبير أو صغير، أو رئيس وموظف، فضلاً عن أهم عوامل الجذب التي تمثلت في وجود «العم قنديل» ذلك الرجل صاحب اللامع المريعة، التي لم تخفف وراء سمعته الداكنة وعندما يضطك كانت تبرز أسنانه البيضاء الناصعة، التي تتماشى مع نظافته المصحوفة داخل جلبابه الأبيض، وأناقته التي عرفها عنه الجميع، عندما يقدم أو يشرف على تقديم الطبات. ولقد لوحظ أن «العم قنديل» هو أول شخص يفتح أبواب النادي، ويشرف على نظافته وتنظيم مقاعده ومناضده وصفاً في الوضع المناسب في مرات حديقة النادي ببنايه العتيق وأروقته المتعددة.

والمؤكد أنه لا يوجد من يعرف العمر الحقيقي للعم قنديل، فالذي يراه لأول وهلة ربما لا يعطيه أكثر من عمر رجل تجاوز منتصف العمر بسنوات قليلة، وذلك بسبب حيويته، وخصوره الدائم، فكل مكان في النادي، بل كل أثنائه وأدواته حملت بصمات العم قنديل لسنوات طويلة، والجميع يحبونه ويحترمون وجوده. وفي الفترة التي تفيب فيها عن النادي لأيام متوالية أحس الجميع بالفراغ الذي تركه... وفجأة جازى صوت أحد الزملاء مخاطبني وسط الصنداء، وكأنه يخاطب الجميع... قال:

«ألم تعرف ما جرى؟»

قلت:

- ماذا جرى

قال :

- هم قنديل ...

وسرعان ما انقطع تواصل حروفه للحثاثة، فلقد تجمعت الكلمات على شفتيه... عندها أحسست أن ثمة عودة للعم قنديل، حيث شكّا الجميع بسبب غيابه وسبب الفراغ الذي تركه. فهو يتعامل مع الجميع بتقدير خاص يظن كل واحد أنه يخصه فقط بذلك التقدير، وهو ما يتجلى في لهجة كلامه، وطريقته البطيئة في تشكيل الفاظه وعباراته الشهيرة التي ألفها منه الجميع عند حدوث أي خلاف أو مشادة أو تجاوز.. كان العم قنديل لابد أن يجد سبباً ما لما جرى دون أن يدين أحداً أو يحميه اللرم. كان يقول عبارة كررها كثيراً..

- الناس أسرار يا ابني.. للناس أسرار!!

تلك العبارة كانت تحمل كل أضرار الدنيا أمام أي تصرف أو فعل غير لائق. كان الذي يسمعه لأول مرة تجرى على لسان العم قنديل يظنها تتم عن اللامبالاة، أو درجة من الدروشة... لكن سرعان ما كان يألّفها ويحس بمعناها وفنائها، فبالناس معذورون دائماً، وإذا فتن أحد وراء أي فعل غير مقبول، فإنه سيجد له مبرراته التي ربما لم يرها لأول وهلة، لكنها يوماً موجودة في زاوية أو منحنى ما... ومن ثم يسلم برأي العم قنديل...

تذكرت أنني سألته في أول عهدي به:

- ياعم قنديل.. هل أنت نوبي؟

قاطعني بشدة قائلاً:

- لا ... أنا لست نوبيًا، أو سودانيًا.

أخذتني حنّته في المقاطعة.. سكّنت:

- قل ياعم قنديل. من أين أنت... فسمرك تشي بأصولك ... هل أنت من إفريقيا؟

لكنه أوقفني بحدّة :

- لا ... أنا مصري ، ومن أسوان .. أنا أسواني.

بعدها كانت المبررات تتوالى في رأسي.. لقد نسيت أن سكان أسوان لهم سحنة قريبة جداً من أبناء النوبة.. سألته:

.. ما الفرق باعم قنديل؟

قال وهو يصف الكراب، ويختلف مطفأة السجائر :

.. الفرق كبير .. وكبير جداً، لا تتركه أنتم أيها الشماليون، فالكمل عنكم سواء. لكن عننا نحن لا.. إننا نعتز بأصولنا.

عند ذاك أدركت سر الأناقة البادية على مظهر عم قنديل. أحسست بالإتسان الذي يعتز بذاته، والوائق في نفسه، الذي يعرفها جيداً، ويريد للآخرين أن يعرفوها كما يعرفها هو. وتكررت كيف تعامل مع من أساء إليه ذات مرة: حيث تطاول عليه أحد الأعضاء الجدد، مما جعل عم قنديل لا يرد عليه، وهو ماظنه العضو احتقاراً له، فكرر الإساءة مضاعفة، مما جعل الحضور يوقفونه عند حده، ويطلبون من رئيس النادي للتحقيق معه، وكان أن تقرر فصل ذلك العضو، وهو ما سبب الارتياح للجميع.

وتكررت أن العم قنديل في الفترة الأخيرة كان في حالة صحية غير عادية كانت أثارها تبدو فوق سمخته السمراء، لكنه كان يتعامل على نفسه، ولم يظهر أبداً بمظهر الضعيف. فهو محب للجميع والمكان الذي ظال يعمل به لأكثر من ربع قرن، تغير عليه خلالها عشرات الأعضاء والرؤساء. وعلى وجه الإجمال يعتبر العم قنديل أقدم شخص في المكان، وإذا قسمت حقوق ملكية المكان على الجميع فلا بد أن ينال العم قنديل أكبر قدر ممكن.

وكم حضرت إلى النادي في غير أوقات نشاطه لسبب من الأسباب، فإفاجأ بالعم قنديل يمارس عمله الموهود، يقلم الأشجار، ويهذب حشائش الحديقة، أو ينظف زوايا وأركان النادي، مما أشعرتني بأن ثمة علاقة خاصة جداً بين عم قنديل والنادي بثأته، وأروقته، وهنيئته وجدرانه... كان يلوح نوع من التناسق في وجود شخص العم قنديل وسط ذلك المكان بخصوصياته وبأجزائه. حتى ظننت أنه لا يمكن أن ياتي يوم ولا يوجد فيه عم قنديل، فلقد تسارنى وجوده في رأسي ورؤوس كثيرة مع وجود النادي بجلساته وسهراته ومروق أعضائه. وبعبارة عم قنديل التي تتصلل بين حديثه :

.. الناس أسرار يا ابني.

وقد يظن من لا يعرف عم قنديل أن وراء تلك العبارة سرّاً كبيراً يحمله، ولا يبوح به لأحد... قد يكون قاتلاً... أو هارباً.. أو .. أو..

لكن التعامل معه كان يسقط كل تلك الهوليس، ولايمكّن صاحبها أن يعود إليها مرة أخرى، فإنسانية العم قنديل الرحبة التي اتسعت للجميع بدت كافية لإزالة أية شكوك تدور من حوله.

بينما الرميل الذي حمل أخبار عم قنديل يتوقف لياخذ نفساً عميقاً من الغليون الذي يحمله... ارتفعت الكثير من الأصوات تقول:

- أين هو؟

وأخر يقول:

- لا بد أن تعيدوه فوراً...

وثالث يقول:

- النادي بدون قنديل ينقصه الكثير مما تعيننا عليه...

وعند ذاك تذكرت كيف أقعد المرض عم قنديل لفترة، وكان قد أرسل أحد أقاربه الشباب لكي يباشر عمله، عندها شعر الجميع بالفراغ، حتى قال أحد الأعضاء ذات مرة:

- النادي يحتاج لقنديل لكي ينيره.. أين قنديل العجوز..

ضحك الجميع بسبب تلك المفارقة، وصنقوا على المغزى الذي حملته عبارة الزميل...

وعندما تمدى عليه أحد الأعضاء بمجلس الإدارة ذات مرة، سارعت مع آخرين لشكوى ذلك العضو، وطلبنا منه الاعتذار له، فهو في سن والده وضغط الجميع عليه، مما جعله يقدم له اعتذاره أمام الجميع، بينما عم قنديل يريد عبارته الماثورة في صوت وقور وقوى :

- الناس أسرار.

وهي العبارة التي كان يستخدمها كتهليق على أي أمر من الأمور.

كما تذكرت كيف كان العم قنديل يستقبل أي غريب قدم إلى النادي ليسأل عن شخص ما، أو عن شيء ما. كان يعامله معاملة خاصة جداً ويكرم وفادته، ويلبي طلباته، فلا يحس الغريب بأنه غريب، ويشعر بأنه من أصحاب المكان.

وكان معروفاً عنه أنه لم ينجب، واستمر يعيش مع إحدى شقيقاته بعد وفاة زوجته في إحدى الغرف الكائنة فوق سطح عمارة من عمارات وسط القاهرة. فمسكنه لا يبعد عن النادي كثيراً. ولم يعرف أن له أحداً غير شقيقته، ولا أعرف من أين وصلتني تلك المعلومات، لكنها ظلت مستقرة داخلي لسنوات طويلة.

ومن المعروف عن عم قنديل أنه يرفض أي يقشيش يمكن أن يقدمه عضو له، ويلبى بشدة قبوله. وإذا لم يكن مع العضو نقود صغيرة تساوي ما يجب أن يدفعه، كان يرفض أخذ الأوراق المالية الكبيرة لفكها وأخذ ماله منها. وتلك الحالة تعود عليها الجميع، وأصبحت بمثابة اتفاق ضمنى بينه وبينهم. وذلك يرجع إلى أن احتياجات العم قنديل كانت بسيطة للغاية، فلا يتطلب أموالاً لصرفها في بنود صرف متعددة، وهو قد تخطى السبعين، وأصبحت رغبة اللطعام قليلة وشبهت ضعيفة

فتكفيه كسرة الخبز وبشيرة الماء.. كما لم يكن ثباتاً يتكلم فى أى شىء لا يخصه، ولم يره أحد فى يوم يحكى عن شىء رآه، أو عن حدث جرى أمامه.. وعندما كان يسأل عن أى شخص آخر أو عن موضوع يخص آخر.. كان يقول له فى أدب شديد.. عليه أن تسأله هو...

وبذلك كان يقلل النقاش، مما جعل الجميع يعرفون عنه تلك الصفة، فيحترمونه، ويزيد تقديرهم له.

وفى الفترة الأخيرة تراسى إلى أن العم قنديل انقطع عن العمل لشدة مرضه، وهو ما لاحظته الجميع عليه فى الأونة الأخيرة، حيث بدا كثير النسيان، ويهتز فى وقفته وتصيبه ارتعاشة متواصلة قد تطيح بها فى يديه فى الهواء، وهو ما حدث أمام الجميع، مما جعل رئيس النادي يطلب منه فى تردد ملحوظ أن يستريح من العمل، وكرر له ذلك عدة مرات بينما العم قنديل لا يعترف بسهولة بما اعتري صحته من ضعف. وأظن أنه لا يوجد غير المرض، فهو السبب الوحيد الذى جعل كل الناس الذين أحبوا عم قنديل، وألفوا وجوده يقبلون غيابيه الاضطرابى ويتعاملون مع من أتوا بعده وكأنوا ثلاثة، على الخلاف بين طبائهم وطباع عم قنديل.

قطع استرسالنا صوت الصديق الذى كان يلبس بيده اليمنى على غليونه، بينما يشير بيده الأخرى ليتنبه الجميع، ويعيناه تفرقان فى الدموع التى تساقطت فجأة :

- عم قنديل.. عم قنديل توفى مساء أمس.

عندما أسقط فى يد الجميع الذين لم يستوعبوا الخبر لأول وهلة، فالعم قنديل جزء من المكان، وبدا الجميع يتذكرون مآثره فى حزن وقدر، بينما الصمت لا يقطعه إلا صوت من هنا وصوت من هناك يطلب له الرحمة، وصمت الجميع، وكان كل زاوية أو منضدة أو شجرة فى الحديقة، أو حجر فى البناء العتيق ينعى غياب الرجل الذى أحبه.

عم الصمت للحظات طويلة. أدركت أناها أن النداء بدون العم قنديل سيكون غير النداء الذى ألفناه وعرفناه كنكت أسمع الأصوات تتناثر من حولى طالبة الرحمة، أو ناعية نفسها لفقد ذلك النبل الذى كان يحمله العجوز للجميع، بينما لم يعترف أحد بهجزة كما لم يعترف هو، وكان الذى رجل ليس له مثل فى هذا العالم ببساطته وعظومته.

عندما تذكرت العم قنديل الذى صانفته فى الأيام السابقة على وفاته يسير متوكنا على عصا. كان يحوم حول النادي يتشمم روائحهم ويلتصم أضواء وسط ظلام الليل والمرضى والغياب الإجبارى. رأيت ذات مرة فى أحد الشوارع الخلفية ينظر ناحية النداء من الجانب الخلفى وفى عينيه شجن بينما وجهه الأسمر يلوح عليه قمر من البياض غير المألوف ظننته من تأثير الراحة وعدم الخروج نهائياً. أحسست بالفراغ الذى يعيشه العم قنديل، حيث كان عمله فى النداء يستغرق كل تفكيره ونشاطه اليومى. وعندما لم يرني احترمت فيه مشاعره، ولم أظهر له نفسى حفاظاً على أحاسيسه متذكراً عبارته الماثورة:

- الناس أسرار يابني!!

وصدقت في نفسى على عباراته، فهو تعمل نوعاً من الحكمة البليغة، فالناس أسرار فعلاً في مشاعرهم وبنائهم حياتهم الخاصة وعلاقاتهم التي لا يطنونها.

وأخر مرة رأيته فيها قيل سماع ذلك النبأ بيومين كان جالساً على مقعد بباب النادى متكئاً على عصاه يتسامر مع الموظف المختص، كان يلقي نظرات شاردة على كل الداخلين والخارجين، لعله يرى في وجوههم أيامه وسنين عمره الأخيرة، وربما كان يودع فيهم شيئاً لا يعرفه... استمر جالساً لا يظهر عليه أمارات المرض والعجز، كأنه يجتر حالته السابقة لولا أنه يجلس على مقعد، حيث كنا نراه دائماً واقفاً أو متمركاً يقدم لنا المشروبات، وهو اليوم جالس يحتفى بالمكان من حوله ويبيده كرب به أحد المشروبات التي كان يقدمها.

سلمت عليه دون أن أجعله يقف لى. كان يشد على يدي بيد معرولة وكأنه يريد أن يقول معاتباً...

- لماذا لم تتمسكوا بى... لماذا لم تتمسكوا بى؟

شعرت بالمعانى المكثمة التي حملتها إلى أصابعه، وأنا اطلب له السلامة ودوام الصحة...

لعله أتى هذه المرة كى يودع المكان الذى أحبه، وأقنى فيه سنرات حياته الأخيرة.. وتذكرت عبارته الماثورة التي كررتها عدة مرات.. الناس أسرار.. حقاً الناس أسرار.



«يقين العطش» هي الملحة الثالثة من Triptych صدر منها قبل الآن «رامة والتنين» و «الزمن الآخر» إنها ثانية ثلاثية عظيمة في أدبنا العربي بعد ثلاثية نجيب محفوظ وإن اختلفت عنها من كل الوجوه. وأرجو ألا يتبعها الخراط بجزء رابع فاضطر إلى تنقيح كلامي لأقول إنها ثانية رباعية عظيمة بعد «الرجل الذي فقد ظله» الفتحى غائم وإن اختلفت عنها أيضا من كل الوجوه، أو أن يتبعها بجزء خامس فاضطر إلى أن ادعوا أول خماسية روائية في أدبنا لكن احتمال الإضافة إليها قليل فهناك أفاق أخرى تنظر بنصيب من اهتمام كاتبنا، مثل (بوبيللو) وكل ما يتعلق بها، وهناك «صفر السماء» التي ما تني تناوشه منذ سنوات، وتراكم كالجنين في رحمة الخلاق، وقد تتراق يوما إلى عالم النور.

يصدر الخراط روايته، مثلما ذيل «رامة والتنين» بابيات للحلاج، بكلمات لأبي القاسم الجنيد «قد مشى رجال باليقين على الماء أما من مات على العطش فهو أفضل منهم يقينا، هكذا تنقرر ثنائية الظما والرئ - على كافة المستويات جسدانية وروحانية - منذ الصفحة الأولى، وتتطور عبر فصول الرواية التسعة لتنتهي بمبارقة مؤداها أن «الارتواء الكامل هو يقين العطش» ولكننا قرب نهاية الرواية نعود نتذكر مع الكاتب أنه حتى هذا اليقين ليس نهائيا، وإنما هو أيضا موضع تساؤل، وأولا هذا ما كانت ثمة حاجة أصلا إلى فعل الكتابة عنه.

كتب الخراط الرواية في الفترة من يوليو ١٩٩٤ إلى سبتمبر ١٩٩٥ والشخصية الأساسية فيها. رغم كل ما قد يبدو من أهمية رامة وبروزها تظل ميخائيل ذلك الدون

يقين العطش رواية إدوار الخراط

للعمل . كما في كثير من أعمال الخراط . هو محاولة لاجتياز أسوار الوحدة العميقة والتواصل مع الكون والآخرين «ليس مثلاً ومجرباً أننا نعيش في تلك الجزر الإنسانية الضيقة المشهورة التي تكلم عنها . ومنها . الكثيرون؟» ليكون من قبيل التبسيط البتذل أن يقال إن ميخائيل يبحث عن السعادة، ولو أن هذا، طبعاً، يدخل ضمن مساعيه، إنه باحث أولاً عن المعرفة والفهم، ويعد ذلك قد تجيء السعادة أو لا تجيء، «قال: غريبة! أنا لا أكتب هذه الكلمة «السعادة» قط لا أعرفها، ليست في معجمي، أنا أعرف النشوة أو التحليق أو المجد أو التمتع إلى آخره لكن حتى مفهوم السعادة ليس من عدتي الفكرية أصلاً، صنفيني، يتذكر المرء هنا مقولة سنان جوست من رجال الثورة الفرنسية ملاك الإرهاب . كما دعاها الدكتور حسين فوزي: «إن السعادة فكرة غريبة عن أوروبا» وهي غريبة عن ميخائيل أيضاً.

«يقين العيش» من طراز الروايات الكبرى التي لا تخشى اقتحام الأسئلة الكونية الكبرى، وطرح تساؤلات وجودية ممضنة قد أرتقت الإنسان منذ البداية، ولا تخشى أن تشقى أحياناً على نفوس القالة، هذا جنس أدبي قد عرفناه في روايات لورنس وهكسلي وغيرهما، ليس الروائي هنا كلّي القدرة، عالماً بكل شيء، مستغنياً داخل عالمة على طريقة فلوبيير ليس إلهاً صغيراً يراقب العالم في حياض، ويسوى أظافره لا مبالياً على طريقة جويس، إنه متخبط حتى النخاع في هموم شخصياته، متورط ومشارك، ولكنه قادر على إصدار الأحكام أيضاً ليس أعجب من زعم البعض أن الخراط كاتب ذاتي النزعة، مخلق على عاله الخاص، مشغول بالتجريب الشكلي عن الواقع الليبي. إنه أكثر انخراطاً في هذا الواقع من أغلب

كيشوت في رأى نفسه، أو الدون جوان المطلوب في رأى رامة، مع لمسات من هملت، وفارست . فاقست آخر موضحة محل بشرطة على حد تعبير الكاتب في إحدى لحظات نزقه التعبيري أو نزابة لسانه اللغظية Glibness ليست رامة في الحقيقة إلا إسقاطاً على شاشة ميخائيل النفسية، ونحن لا نراها كأننا متفرداً مستقلاً وإنما نراها دائماً بمعنى ميخائيل المراقبتين اللقيمتين عبثاً، يضرر ميخائيل قلاند الزهر في مدح جسدانيتها وروحانيتها فإنما هو ذكرى مفروق في الذكورية لا يختلف - إلا من حيث السفسطة والتعقيد - عن أسلافه من الرجال، أتوقع يوماً بعد أن تزول فورة حماسة الإنثا من قراء الخراط ونقاده ويتجانب غاشيتها أن تنفتح على هذا الكاتب نار شديدة من جهة أصحاب المذهب النسوي وصاهباته، فهو في الواقع - رغم كل استناده - عاجز عن رؤية المرأة إلا من منظوره الذكوري المحدود بالضرورة! وقد فتحت نيران كهذي على دهس. لورنس وهنري ميلر. والويل في طريق الخراط قادم يوماً، لا محالة.

مسرح الرواية أساساً هو القاهرة مع ارتدادات إلى الإسكندرية والصعيد والدلتا. وفي المؤخرة تتخايل كوناً كرى كجوهرة سوداء متألقة (ثم يكتب الخراط بعد تجريته الإلريقية، وهو من أوسع قصاصينا علماً بالقارة وأكثرهم أسفراء، ولكن مسرحها الأكثر أساسية هو جذران النفس وأطلالها وما يتسلق عليها من ذكريات ومخاوف ورجبات، هل كان من قبيل المصادفة أن يجعل الخراط بطله مُرُماً للاكثار؟ إنما هو في الواقع مُرُماً لجروح ذاته العميقة الفاترة، ومفتح لجروح مماثلة في الآخرين إنه يحاول أن يرمم قطعا من العمر، ويظل حتى النهاية يعد رامة غامضة ملتبسة ويظل الخيط الرئيسي

كثابنا، بالمعنى العميق للانضباط الذي هو مصابغة ومفارقة معاً. وراء قصة ميخائيل ورواية تستطيع أن تجد فلذات حياة مقطعة من لحم الواقع الطرى: المتغيرات الاجتماعية وصداها، الهم القومى المرتبط بالترام سياسى قديم ولكنه محدد، ماغيا الآثار، الفتنة الطائفية (مع بعض توثيق أعمق كثيراً مما يعدد إليه صنع الله إبراهيم، وغيره، فى «هذات») وصف للمعشريات السكانية وما تستتبعه من تلاصق بدنى حميم تزول معه كل خصوصية من أكثر التصرفات شخصية وتنهار تحت وطأة الواقع الفاضح الملح. تابوهات الدين والعرف والمجتمع، انهيار النطق نتيجة حتمية للاندهيار الحضارى والأخلاقي.

«يربها فى كازينو كليوباترا أفاضت فى شرح ما أسمته ظاهرة «سمر وجدى» الراقصة الشهيرة، وفى وصف جسمها، وابتذالها، واعتبرت أن كل شيء فى مصر هو هذا الابتذال، الشجرع، التفاهة، قالت إن جسمها أشبه شيء بالأخطبوط متعدد الأطراف، متعرج، يهبش ويقبض ويمتصر، كانتا بالرغم منه، وكالرشوة والفساد والانفتاح، جسم لزج، صميط ينز، مدور ومطوَّف، أطراف رقيقة ولكن قوية كاسرة، جمبرى طويل يهتز فى موج الشهوات والجشع - هكذا قالت - وله شعر منسلل وشائك وسام».

وضع الخراط منذ طفولته بل ربما قبل ولادته، لبنان أربعة ألقاب: الفرعونية، والمسيحية القبطية، والترات العربى الإسلامى، والغريب. ليست هذه جدائل منفصلة تجرى متوازية وقد تتلاقى فى عمله، إنها عين لحمة نسجه وسدا، وهى مبعث هذا اللراء الفريد فى عمله.

إن الأسطورة الإغريقية تنجس لديه وتتجاوز مع المعتقدات المصرية القديمة والكتاب المقدس وتراث العبرانيين والمسيحية (حزقيال، يوحنا المعمدان وسالومى إنجيل متى، أكل آدم من شجرة المعرفة المرمرة، تقديم إبراهيم ابنه للذبح مثمناً فعل أجاممنون - استرخاء للأكلة - بانبثاق إلهيجينيا، مشى بطرس فوق الماء، اعتراكات القديس أوغسطين)، لا فواصل بين هذا وبين تجرية - تجارب - ذى الذنوب المصرى (بلديات ميخائيل)، وابن الفارض سلطان العاشقين، وأبى منصور الهلاج، جامع سنجر الصاوى يقدم جنباً إلى جنب مع آثار الفراغة، وشمه ضوء، واقى حائق يريقه الكاتب على هذا كله ليزيل عنه شبهة الوقار المصطنع والأبهة المتكلفة Pompeity يقول ميخائيل: «صحيح ليست الآثار عندنا محل مية وربة على الإطلاق، ليست متلفحة محروقة بالإجلال والتوقير، لا يعاملها الناس معاملة «متاحف» أو «آثار» بل معاملة «أشياء الحياة» وأحياناً أشياء الفرجة والفزعة، والتزهيج، انظرى كيف يطبل طلبة الجامعة ويرقصون ويتقصمون على واحدة ونص فى الكرنك، تحت هامات الآلهة، ربما كان هذا فى النهاية، جزءاً من مبقرية مصر المميزة، إنها رغم كل احتفالها بالموت، لا تنتظر إليه فى سياق الحياة، باعتباره امتداداً لها، بشكل ما ألوت عندها مناسبة للاحتفال، وتكريد للنفيس».

والحضور العربى مائل فى هذه اللغة التى يديرها الخراط بين أصابعه (فى أحيان قليلة تدور هى به) ويصنع بها الأعاجيب، هناك لمبة اللقوف على الإصانة، وهو هنا يلعب بفخمة حروف: الباء، والميم، والضاد، والفاء، والطاء وهناك ابتعاثات - مهما تكن خافتة - لعمال

الف ليلة وليلة وعبقريته شهروزاد (ربما كان ما يجذب الخرافات إليها هو عين ما يجذب إلى الشعب المصري. قدرته المبهشة على البقاء رغم كل دواعي الانحطاط والتناكل والنداء). وهناك البعد الغربي في ثقافة الخرافات عالم روسو الجمركي وكهف دلاكروا المصري، سوناتة هايند رقم ٦، سوناتة الفلوت والهاري سيكورد من مقام سي صغير لبياخ، موسيقى مونترفردى الدينية، كونشرتو الترومبيت والأوركسترا لألفينيو، أو برات الإيطاليين وفاجنر وموزار وغيرهم، كونشرتو بولانج للأرغن والوترات. ثم كلنا ميعيدنا الخرافات فجأة إلى الأرض ولكن دون ارتطام بجهنم هولندية - نجده يبتعث لوحات أحمد صبري، أو يبتعث برلا (إقبال) الحوامدي حطبة أمير الشعراء شوقي بك، أو عبد الوهاب القديم يشد بلون نجواه وشجاه «لما انت ناوي تفيب على طول» أو استجاشة العواطف الوطنية مع أغنية «مصر التي.. وفي دمي» أو وردة الجزائرية «خدنا حلاوة الحب كله».

في أعمال الخرافات ما يشبه أن يكون تزواجا داخليا، أو حتى سفاحا لذوي القرى إن مجموعة «حيطان عالية» تحوي بذور أغلب ما تقرر في أعماله التالية «مسطحة السكة الحديد» التي ظلت تناوش وعية عبر السنين، مثلا تعاود الظهور هنا في مطلع الفصل السابع «جسد غامض الرضاعة» يقول علماء الوراثة إن هذا النوع من زواج الأقارب يثمر في الغالب نسلا ضعيفا مهزولا. ولكن الخرافات قد حطم بعضها من قوانين الوراثة، مثلما حطم أشياء أخرى كثيرة (ليست كلها، بالمناسبة، مستحقة للتعظيم) فالقديم لا يفتأ يبتعث في كل عمل جديد له ناضرا بهاء الحياة، يسرى نسخ الحيوية في عروبه.

من تألفة القول أن يتحدث المرء عن البعد الإيروطيق في عمل الخرافات فهذا جانب قد أشبعته الأقلام بحثا حسبي إن أنكر هنا مدى تغافل الوعي الفيزيقي حتى في جغرافية عمله: جسد الثلثا مقترحة السافين على البحر المخلط بالأوشاب والأكدار والطمي الخصيب، أو «جسد الصعيد القضيبى المنتصب ربما سموريا لا عوج فيه» كتب مسارتي يوما في «أورفيوس الأسود» يقول إن الشاعر الإفريقي يمنح الطبيعة عضوا تناسليا والخرافات يصنع شيئا من هذا القبيل إذ يؤرس (بالسين نسبة إلى إيريوس) نظائر الطبيعة الساكنة، وليس السلوك البشري وحده.

والصورة السريالية - إلى جانب التعبير الواقعي (بل كنتأثوري) الدقيق المحسوب - من أدوات الخرافات الأساسية رأي قلعة صلاح الدين قد اقتطعت من بين خاصريتها وحلقت في الفضاء مزخرفة من جنورها، مسجت في سحب ملوث بالزرق الكامدة، كان طيرانها فوق القاهرة غير مرئي لأحد غيره وهو ينظر إليها دون دمة، بل بشيء من الملل ورأي في مكان انتزاعها من الأرض أشداء نسوية منطرفة على جسد التراب الملبل قليلا، مبتورة ولكن بضمة بالين المجهز الذي لا ينسكب هذه كلمات قد كان ليفهمها - على نحو أعرق من أي منا - مصورون من طراز هرواد كامل، أو أحمد موسى، أو وعيسى يوشان صاحب «العشق المقترس».

حسية الخرافات تتمثل في إدراكه اليقظ للمرئيات والمسموعات والمشمومات والمعمسات والتذوق، وفي حديثه (على لسان نور الدين) عن أساليب صنع الحب، وأوضاعه الظلفية والأسامية وعلى جنب، في الآداب

فى الختام أقول: نحن محفوظون إذ عشنا فى زمن
إنوار الضراط، وتلقنا كل كلمة من كلماته إذ تخرج
طازجة ساخنة من للطبعة قال فريدن يوما وقد أدخله
ثراء المادة الإنسانية فى «حكايات كانتيربرى» لثومسون:
هائنا وفرة الفيض الإلهى Here is Gods, Plenty
عمل الضراط شيء من هذه الوفرة الإلهية مع بعض وفرة
شيطانية أيضاً ولكنه يظل أساسا هيماني المنظور.
الإنسان عنده مقياس كل شيء من هذه الأرض واليهما
يتحدث.

الشعبية الهندية والعربية، وفى المنمنمات الإيروسية، وفى
تأذنه - كأنما يلمظ بشفتيه - بتعداد أصناف الغذاء :
«أطباق الستيك اللؤلؤ نصف الدنى ينضج بمصارته
الشهية المثيلة البنية المحمرة، والجمبرى المشوى بطراوة
لحمه مقاسك القوام وطبق البطاطس الملى والزواق من
الخضار السوتيه مع رابع أو خامس زجاجات الاستيلا
المطبعة، هذا كاتب يدرج هواشنا، التى قلْتُ من جدّها
الألف، ويعلمنا من جديد كيف تتلوق ثمار هذه الأرض،
الأقترار الأرضية بتعبير أندريه جيد.





مناجاة إلى المعتمد

لا شئ يمنع من الذهاب بعيداً فى الحكمة أو فى الجنون. لا شئ يمنع من
اعتقال الشجن. هى ذى صورتك ترملُ عبر مسافات مُراکش والمدن التى
طاردتك صبياً، ثم كهلاً عشقتها. طفت بها. مثل كعبة من رُخام. مارستَ
بها غوايتك. حرّاً. طليقاً. وأنت اللحظة - فى ليلها الشتوى - تنصت إلى
إيقاع شعر تولى. إلى مطرٍ تدلى، أو نساءٍ هاربات.

هى ذى صورتك

تخترق مساحات النهار ثم النهار

ثم الليل على الليل والليل

وعلى انكسارات فجرٍ تجلّى

وحين تفاجئنى - أفاجتك خلصة

تجمع أوراقك

تجمع ما ضاع منك فى إشيلية المقفرة

تجر أذيال مرارتك

تمضى، وحدك تمضى،

وتمضى إلى (أغصات) مبتعداً

تهرب منى - لا أهرب منك

أدعوك إلى جلسة فى العراء

أو إلى خيمة من وبر الوقت العنيد

ناوى إليها معاً

نشرب نخب السلامة

نشرب صهباء الذكريات

نشرب ما تبقى من عسل مصفى

أو نذمن كربتنا.

لا شئ يمنع من الذهاب إلى مراكش الآن

إلى متعتك اللاهية

إلى عذابك فى القيدِ
وفى القيظ
أَوْ فى فَنٍ نُخِيلُهُ عِروَقك
تَمْتَدُّ فى الأَرْضِ
وهى بعضُ وجهك بعضُ دَمِكُ
يُبدِّدُهُ الصَّحْبُ فى جحيمِ الطُّرُقَاتِ.
أنت فى (أغمات) غريبٌ هناك
تَسْبِذُ رُكْنَ الهِزَامِ
وأنا فى الرِّبَاطِ أَقاسمك شِراةً لِلْحَنِينِ
أو اليقينِ
أَقاسمك الزَّمَنَ المَعْتَقَ فى كِرايسِ العاشقاتِ
أَكادُ أُجِنّ، لا ،
نَكَادُ نُجِنّ
نَقْلُبُ صَفْحَةَ المَاءِ اللَّجِينِ
هَسِيسَ النَّارِ وَالرَّمْلِ
تَمْلِكُ تَأْتِى

أو أنا أملك الملكية
تخطّ كتاباً لابن تاشفينَ
إلى اعتمادٍ
وتنقشُ الريحُ طيفك
على مقربةٍ من مقامِ الأولياءِ
ومن جامعِ الفناء - الكثيبة
كلّ مراكش لك،
لك الآن وحدك

مراكش الآن استوت. جزيرة يبرمودا . مثلاً للانخطاف. أو الجفاف. أنت
ربّان الصمت. عاشق الحرف والكلمات. . تُزف إلى الشعر. إلى الغناء.

إليك تحنّ قيثارة زريابٍ
يحنّ طوقُ الحمامةِ
تحنّ الذخيرةُ بأسمائها،
تحنّ الاندلسُ الماكرة.

مثل كتاب. مثل امرأة غامضة في المساء.

لا شيء يمنعُ من الذهاب إلى الغياب. إلى لذة مُستباحة في دارةٍ مراكش. في
تجاويف أرقّة جانيبة خلّت من عشاقها - خلّتك فيها سوى أنّ بناتك

النّافحات. سوى أنّ أمك الرومية لم تعد تتقن لغة الفتنه الكبرى. هي ذى
مُراکش. صورتك. تمدّ إليك غُرْبَتها. تبسط نحوك اهتزازات الأشرعة. بين
صهريج المنارة (غيليز) وها أنت يا أنت يا أنت. تحضنُ رغبتك بيديك. ها
الشعرُ. ها السيفُ. العمامةُ. ها سلطان الحكمة والعشق والجنون - استفقُ.

لا شئ يمنعُ من الذهاب إلى الغياب إلى الذهاب
إلى سيرتك القتالة - أمير التعب. نريدك بيننا. ندعو إليك
الأوفياء

وننسى فجيعتك. ننسى أنك كُنتَ الذى كُنته معتمداً
فى الشعر. فى السياسة. وفى كتاب العشق منفرداً.

الرباط



الخميس

جفت فاطمة حبات المرق المتراسة بانتظام على جبهتها السمراء. كانت حرارة الطبخ والبخار المتصاعد من أواني الطبخ هي السبب في هذا العرق الغزير. اليوم الخميس وليس معنى ذلك أن هذا هو اليوم الوحيد الذى تقضى فيه معظم ساعات النهار في مطبخها الضيق، ولكن الخميس يحمل علامة أخرى مميزة في حياتها. اليوم يوم الكوارع طاف بذهنها عدد أيام الخميس التى طبخت فيها الكوارع منذ تزوجت وحتى اليوم، ولكن عقلها البسيط لم يستطع أن يحصى هذا العدد غير المتناهي دائماً الخميس هو يوم الكوارع. رجعت بذهنها إلى الوراء، لعام زواجها الأول، وسالت نفسها هل طلب منها زوجها أن تخصص يوم الخميس للكوارع أم هي التى بدأت هذا التقليد الذى قاوم الزمن لمدة خمس عشر سنة؟ زوجها هو الذى طلب منها ذلك. ولكنها لم تحس بأية دهشة عندما فعل، فهي دائماً تذكر همسات أمها وخالتها، وأحياناً صمتها، والتى كانت تتبين منها كلمات غامضة، غير مفهومة. وهي ليست بلهاء، فأمها وعنتها منذ أيام خطبتها. وهي مازالت تذكر آخر مرة حدثت أمها قبل زواجها عن هذا الموضوع، عن الزوج و الزوجة ودور كل منهما. «شولى يا فاطمة يا بنتى تسمى كلام جوزك. جوزك يبشقى طول النهار علشانك إنتى و لازم يفهم إنك بتقدرى تعب. إطبخى الللى على مزاجه وكلى الللى على مزاجه وما تنسيش الكوارع...» «لازمة الكوارع إيه يامه؟» «الكوارع يا بنتى تخلى الرجل جامد وقوى تصلب عوده وتقيم فرعه وتخليه زى السبع» «يعنى إيه يامه» «يعنى فى السرير يا هابله وضحكت أمها وضحكت هي... ضحككن مختلفتين. أمها ضحكت في وقاحة فجأة، أما هي فضحكت لأنها لم تنهم شيئاً وإعلها هي اليوم أيضاً لا تنهم.

حازت هذه القصة القصيرة على الجائزة الأولى في مسابقة مائتين لأموات لإبداع الطلبة في الجامعة الأمريكية (عام ١٩٩٧).

زادت الحرارة في المطبخ وزادت حبات العرق على وجهها وعنقها. كانت تنتقل بين الحوض وموقد الغاز لتراقب حالة كل إناء موضوع على النار. خمسة عشر عاماً وكل يوم خميس كوارع. ها هي تخطو نحو الثالثة والثلاثين ولها من الأبناء ستة، أكبرهم في الرابعة عشرة وأصغرهم في الثالثة. مئات أيام الخميس وإسماعيل لا يكل ولا يمل. وهي تعرف إسماعيل يوم الخميس جيداً، يصحو من النوم فلا يلقى عليها تحية الصباح. يكل طبق الفول ويضع اقراس الطعمية ثم يرحل إلى الدكان. لا تعرف ماذا يفعل في الدكان يوم الخميس، كل ما تعلمه أنه يعود في العاشرة مساءً وفيه يفوح بعدد كنوس الخمر التي احتسأها في الضمارة. وما أن يدخل حتى تضع له طعامه على المائدة وتذهب لتتأكد أن كل أطفالها قد ناموا. وبعد الكوارع يدخل حجرة النوم وتدخل وراءه.. ويقترب منها فتتفر لرائحة الثوم المخططة بالسبيروتو المنبعثة من فيه. ثم يخلع ملابسه ويخلع ملابسه بعد أن يطفى نور الحجرة. هي تعرف كل جزء في جسده.. الأصابع الخضنة والأظافر القذرة، والذراعين السميتين للقصيرتين، والصدر العريض والاكتاف المحنية قليلاً إلى الأمام. أسنانه بعضها مكسور وشعره أكثر قلماً يفسله بصابونة الثابلسي كما تفعل هي. أنفاه ساخنتان دائماً في هذه اللحظات الحارة. يقترب منها ويحضنهما فتلامس رأسها شعر صدره الكثيف وتشم رائحة العرق تحت إبطيه فتكاد تطلق زفرة ضيق ولكنها لا تفعل. تحس يديه تتحدران على ثانياً جسدها وأما شفتاه فمضمومتان صامتتان. لا يقلبها فالقيل مبيعة في عالمه. تحس بكل حركاته ومتى تمين كل حركة.. متى يبطئ ومتى يلهث ومتى يسرع، ومتى يقترب من النهاية وطبعاً متى يبلغ منتهاه منها. ضحكته في داخلها عندما تصورت أن إسماعيل يشبه المنبه، له زمبرك يملؤه طوال الأسبوع ويطلقه في تلك الدقائق القليلة ليلة الخميس. عشر دقائق.. فقط دائماً تلحق كلمة «فقط» بالعشر دقائق وهي تنص على أنها أحداث ليلة الخميس. وأما تقول لها: «ها بنتي الرجال شقيان طوال الأسبوع والجدع على قد مايعوز والست على قد ما يعوز جوزها».

عشر دقائق لإسماعيل مع فاطمة، أخيراً تتلاحق حركاته المحمومة ويزداد ضغط يديه وجسده على جسدها الذي مازالت به ومضات من الصحة والشباب.. فقط ومضات، عشر دقائق فقط يصل بعدها إلى منتهاه فيذهب إلى دورة المياه ليفتسل ثم يلبس جلبابه ويؤام وعلى شفتيه ابتسامة رضا. أما هي فلا تفتسل، لعلها لا تحس أنه واجب عليها لمجرد أنها نامت مع زوجها، وربما لأنها لا تعرف أن ما حدث هو ما يجب أن يحدث عندما ينام الرجل مع امرأته.

باتت تنظن أن إسماعيل آله، كل وظيفتها الوصول إلى القمة له بعده كل أسبوع، في نفس الوقت ولذات المدة. وظاف بخاطرهما أنها لا تعرف عمر إسماعيل. لم تر له شهادة ميلاد قط لكن أمها قالت لها عندما جاء إسماعيل ليليلها من أبيها: «إسماعيل عريس لقطعة... ولجل بصحيح... وكسبي كمان... مش كبير... أكبر منك بخمستاش سنة بس». هذا يجعله الآن في الثامنة والأربعين. فكرت في داخلها في يلقى الرجال الذين تعرفهم هل كلهم يفعلون ذات الفعل ليل الخميس؟ سعيد زوج عزيزة أختها يفعل، لكن في ليلة الأحد، كما تخبرها أختها، الأحد لأنه حلاق، وإجازته يوم الإثنين. كانت وهي في المطبخ الضيق تسمع حديثها مع أختها في السوق يوم الثلاثاء. «ياختي ياخفتها زين، جوزها مات ورحمها

من عذاب كل أسبوع،» تلقى من بقله يا عزيزة... وحياتها إنتى خذل الراجل ولا ضل حيطه،» أبتسمت عندما تخيلات عزيزة فى جلبابها الأصفر يوم السوق، وهمسرت لنفسها «يخرب عقلك يا بت يا عزيزة.»

أفالت من تخيلاتها على رائحة احتراق الأرز فالتفتت إلى الموقد وأخذ الطعام كل اهتمامها. ثم جال بخاطرها سؤال وهى تنظر إلى الكوارع هل الكوارع هى التى تجعل إسماعيل يضاجعها ليل الخميس؟ أم هى التى تجعله يستمر طوال العشر دقائق؟ لم تكن تعلم إذا كان سعيد زوج عزيزة يأكل الكوارع ليلة الأحد، ولكنها ظنت أنه يفعل. كانت الكوارع قد فضحت ورائحتها تصاعدت فى المطبخ، فنادت فاطمة على خادمتها التى كانت متكبة على كوم غسيل الأسبوع ثم قالت لها إسمعى يا بت؛ تأخذى حلة الكوارع دى و تروى لجوزك دلوقتى وخذى باقى اليوم إجازة، ارتسمت ابتسامة على وجه الخادمة وغسفت «تشكرى يا ست» ثم مسحت يديها فى جلبابها الكالنج ووضعت طرحتها على رأسها وأمسكت بكنزها الثمين - حلة الكوارع - بيدين مرتجفتين وتركت فاطمة فى المطبخ تحاول منع دمة ساخنة من الانتشار على خدها.

قضت فاطمة باقى اليوم فى إعداد الطعام لأبنائها وإسماعيل. وبعد قليل عاد الأطفال من المدرسة ودخلوا عليها فى المطبخ واحداً تلو الآخر، وبهم فرحة طاغية لأن الخميس جاء وغداً الجمعة، الإجازة. وضعت لهم الطعام وأطعمت الصغار منهم بيديها ثم جلست معهم قليلاً حتى وصل إسماعيل فانسجروا فى هدوء، وكأنما يطمون وهم فى هذا العمر الفص ماذا يعنى ليل الخميس لكل الأزواج، أما هى فقامت مسرعة لتضع أطباق الملوخية والأرز أمامه على المائدة. لحت بعشمة على وجهه عندما رأى الملوخية ولم ير الكوارع، ثم لحت نظرة فى عينيه لم تتبين مفزأها. تناول الطعام فى آلية رغم جوعه الواضح ثم دلف إلى غرفة النوم. انتظرت هى قليلاً ثم دخلت الحجرة وراه أدهشتها الظلمة الحالكة داخل الغرفة والتى لم تتوقعها وأدهشها أكثر صوت غطيط إسماعيل المزعج. اقتربت من السرير وأحكمت الغطاء حوله ثم نظرت إلى عينيه المغفلتين وخيل لها أنها فهمت مفزئ نظرتة على المائدة.



من بين تلاميذ طه حسين الذين اقتربوا منه جدا في الجامعة المصرية، واختلفوا إليه خارج قاعات الدرس، الكاتب والشاعر الوطني عزيز فهمي، الذي جمع في دراسته العالية بين الآداب والحقوق، كما جمع بينهما في اللغة السابقة عليه محمد مندور، فحصل عزيز فهمي على ليسانس الآداب سنة ١٩٣٢، وعلى ليسانس الحقوق سنة ١٩٣٢. ثم سافر إلى فرنسا، ونال درجة الدكتوراه في القانون من جامعة باريس في ١٩٣٨، ولم يتمكن من الحصول على الدكتوراه في الآداب، التي كان يعد لها في السوربون، بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية.

ولا شك في أن شدة علاقة تستهوى النفوس بين الآداب والقانون خاصة عند أولئك الذين ينزعون منزهاً إنسانياً مثل عزيز فهمي.

وتاريخ النهضة الأوربية - على سبيل المثال - يحفل بكثير من أمثال هذه النهضة ممن درسوا القانون في جامعات «مونبلييه» و«بولونيا»، كما درسوا في الوقت نفسه، أو في وقت لاحق، الألب والمخطوطات الكلاسيكية في عواصم التراث اليوناني والروماني، مثل فرانكفيسكو بفراركا.

والثقافة العربية الحديثة تفيض أيضاً بالأبواب والشعراء والنقاد الذين جمعوا بين دراسة القانون والآداب.

ولأن شهادة الدكتوراه التي تمكن عزيز فهمي من الحصول عليها قبل الحرب العالمية الثانية كانت في القانون، فقد تصدد عمله في مجال النيابة العامة والمحاماة. إلى جانب كتاباته السياسية والقضائية

وثائق أدبية

ثلاث رسائل مخطوطة

من عزيز فهمي إلى طه حسين

والشعرية المتفرقة في كثير من الصحف والمجلات التي عبرت - مع خطبه الكثرية - عن ثورته ضد الاستعمار والحكومات الرجعية، وعن إيمانه بالعدل والحرية والكرامة، كما عبرت هذه الكتابات المتنوعة عن الأمل وأماله في النهضة والتقدم.

ومن يطالع أدب عزيز فهمي في مجموعه سيجد أن قضية الحرية هي القضية الأساسية في حياته، اعتبرها كلمة الله، والمراتب الوحيد للحياة.

وعزيز فهمي هو الذي استطاع سنة ١٩٥١ أن يلغى التشريعات المخيدة لحرية الصحافة ، التي كانت الحكومات تزعم إصدارها وهو عضو في البرلمان الوفدي، في أثناء رئاسة أبيه عبدالسلام فهمي جمعة لمجلس النواب، بل أن يرفع من القانون أيضا إباحة الحبس الاحتياطي في جرائم النشر. وإليه يعود الفضل كذلك في إثارة كثير من الاستجابات الخاصة بحقوق الشعب المهذرة.

وقبل هذا التاريخ بسنوات كان: عزيز فهمي أحد ضحايا حملة الاعتقالات الشهيرة التي قادها إسماعيل صدقي سنة ١٩٤٦ ضد الفكر الحر والمفكرين الأحرار، وزج به في سجن الأجانب، وفي السجن كتب قصيدة من أبياتها:..

«هبت بقومي أن يذوبوا عن الحمى

ومازلت أدمعهم ومازلت أشهد

وأنترت حتى بيع صوتي ولم أزل

نمرعي تناديهم وصوتي يريد»

على أن ارتباط عزيز فهمي بالحركة الوطنية يرجع إلى صباه المبكر. ففي سن العاشرة ولف في أحد المظاهرات الشعبية في مدينة طنطا، وسط جموع ثورة ١٩١٩ وقادتها، يلقي أشعاره الوطنية، مرتديا البنطالون القصير. وغال هذا اللهب الوطني متقدداً في صدره طوال حياته.

وعقب إلغاء معاهدة ١٩٣٦ اشترك في المقاومة الشعبية في مدن القتال ضد الإنجليز. وفي ١٩٥١ سافر إلى اليونان، وظاف ببعض مدنها.

ولد عزيز فهمي في طنطا سنة ١٩٠٩. ولقى مصرعه غرقا في تربة الإبراهيمية بقرية الفشن في أول مايو ١٩٥٢، في الساعة السابعة والنصف صباحا، وهو جالس في سيارة تاكسي موديل ١٩٥١ رقم ١٨١٩، استقلها من القاهرة، من موقف التاكسيات المجاور لمحطة القطار، حين وجد أن القطار الذي تعود على ركوبه في الساعة السادسة غادر المحطة قبل موعده نتيجة تعديل مواعيد القطارات الصيفية في أول مايو من كل سنة .

في أثناء سير السيارة على الطريق الزراعي الهادئ، بسرعة ملحوظة لا تقل عن ٧٠ كم. اعترض طريقها صبي في العاشرة، يعبر الطريق وهو يجر خلفه حمارين محملين بالأسمدة، وقيل إن قرويين يمتطيان حمارين هما اللذان اعترضوا طريق السيارة، فانهضت يميناً لتفادى ما أمامها، واصططعت صدمة قوية بشجرة «صنفاص» أدت إلى اختلال توازنها، فلم يستطع السائق، ويُدعى على عبد المجيد هويدي، التحكم في عجلة القيادة، وانقلبت السيارة على الجانب الأيمن، ثم على ظهرها، وسقطت في التربة بعد أن تهبتم زجاجها وسقفها

وجوانبها، على بعد ٣٢ متراً من ظهور احتكاك الفرامل بالأرض، وغمرتها المياه.

تجمع أمل القرية حول الحادث، وتمكن السائق من الخروج سالماً دون إصابات تذكر.

أما عزيز فهمي فقد انتشل من داخل السيارة الفارقة جثة هامة، مليئة بالكسور والكدمات والرضوخ، في الرأس والرجه وبالمخرج الصدر، فلم يجد معه أي إسماعيل، ونقل جثمانه إلى مستشفى العياط وكان يرتدي على جسمه التحيل جاكطة بنية، وبنطلونا داكنا، وقميصاً سمياً، وكراغته سوداء.

وبعد قليل دعى جنود المطافي لإخراج السيارة، وعثر على أوراق مبعثة من مستندات القضية التي سافر عزيز فهمي من أجلها، وعلى بعض الأوراق الخاصة، وعلى حقيبة نقوده وبها سبعون جنيهها، وبطاقة نقابة المحامين، ومفكرة. كما عثر في قاع القترعة على قلعه الحبر، وعلى طويوشه طافيا على سطح الماء. وقبل أن يرتفع الضخم، تم إبلاغ أسرته بالحادث. وسرعان ما تطاير الخبر لتعلم به مصر كلها.

ويبدو أن موت الأبن عزيز كان فوق طاقة احتمال الأب، فأخذ الدهول عن نفيه، وراح يلهج باسم عزيز، ويتحدث إليه، ويستمع منه، كأنه أمامه بطلته النبيلة، غير منتبه إلى أحد من المحيطين به من الأهل أو الزوار ونعاه طه حسين بكلمة مؤثرة في جريدة «المصري»، نشرت في اليوم التالي مباشرة (٢ مايو ١٩٥٢)، عنوانها «كنت أنازع والده بنوته..»

وهذا نصها:

مخرجت من داري ظهر اليوم لزيارة حضرة صاحب اللقلم الربيع مصطفى النحاس باشا، فلم أكد أصل إلى داره حتى لقيت صديقاً فجأتني بهذا النبا، فأنصدم له قلبى، ووجعت له نفسى، ومازالت وأجمة إلى الآن، لا تستطيع أن تعود إلى، كأنها تسمى فى أثر هذا الفقيـد الكريم.

كان عزيز من أنجب تلاميذى وكنت به معتزاً فخوراً، وكان وفياً لى إلى أقصى غايات الوفاء.

غالب صدقلى - رحمه الله - فخلبه وجمع رفاقه وأساتذته للاحتفاء بى على رغم الحكومة القائمة حينئذ، ثم لم ألق منه بعد ذلك إلا وداعاً صافياً يصور نفساً صافية.

وكنت أفاخر به والده الكريم، وأنازع بنوته، وما أكثر ما زعمت له أنى أحق الناس بالمفاخرة به فى مواقفه المشهورة فى الدفاع عن الحرية، فى مجلس النواب، وخارج مجلس النواب. حتى حين كنت أخالفه فى بعض الراى كنت أفاخراً إذ ذاك ببراعته، وأنكر عليه رايه فى تعديل قانون مجلس الدولة.

وكنت أنتظر له مستقبلاً باهراً، وكنت أنتظر منه لوطنه الحزين خيراً كثيراً، ولكن الله أبى إلا أن يمحننا فيه، وكان أمر الله قدراً مقدوراً، فحزنى عليه متصل، ولجميعتى فيه لايفوقها شىء إلا لجمعية والده المرزا الكريم.. أنزل الله السكينة على قلبه وألهمه صبراً جميلاً.

طه حسين

العلوم، احتجاجاً على هذا النقل، وَصَّحَ طلبة ومطالبات الجامعة شارات الحداد السوداء على صدورهم.

ومن يراجع دوريات هذه المرحلة سيجد أن هذا التعدي من الحكومة كان مالوفاً أو من الأحداث المتكررة، لأنَّ صفح ١٩٣٤ كتبت عن فصل الدكتور عبد الرزاق السنهوري، الأستاذ بكلية الحقوق بالجامعة المصرية، من وظيفته، بقرار من مجلس الوزراء، دون أن توجه له تهمة معينة، سوى أنه يشتغل بالسياسة، وينوي تأسيس جمعية باسم الشبان المصريين!

والرسالتان التاليتان أرسلهما عزيزُ فهمي من لبنان في ٢٠ / ٩ / ١٩٣٢، ومن مرسيليا في ١ / ١ / ١٩٣٤، وفيهما تتضح ملكاته التعبيرية، وخياله الجامح، وبغض روحه، ومدى تعلقه بأستاذه.

وسيلاحظ القارئ أن عزيزُ فهمي يكتب التاء المربوطة بدون نقطتين، فتقرأ كالبهاء. وقد تركتها كما كتبها في الرسائل. لم أشف أن أضعها بين قوسين لكثرتها.

وهذا هو نصُّ الرسائل الثلاث عن مخطوطاتها الأصلية.

الرسالة الأولى

الجيزة

٢٢ - ٣ - ١٩٣٢

استاذي العزيز

اعود في هذه اللحظة إلى بيتي فأجد قراراً من الجامعة بوقفني عن الدراسة ومنعني من دخول ابنة الكلية إلى أن تقر مصيري لجنة القاديين. وكلُّ ما أعرفه أنني كنت أول داعٍ إلى التمرد في

وتحوى مقدمة طه حسين لديوان عزيز، الذي صدر بعد مصرعه، إشارة إلى ما عاناه هذا الأب، وكل من عرف عزيزُ فهمي ويتجلى فيها شدة عطف الأستاذ على تلميذه، أو الأب على ابنه. كما أن تقدير التلميذ لأستاذه، وإعجابه به - الذي تفصح عنه رسائل عزيز إلى طه حسين - ظل متواصلاً حتى آخر يوم في حياته.

تلقي طه حسين من عزيزُ فهمي ثلاثة خطابات، وربما كانت هناك خطابات أخرى غيرها مفقودة، ذكر منها عزيزُ فهمي، في رسالته الثانية، رسالة سابقة بعث بها من «هافاتي ميل» إلا أن زوج ابنته الدكتور محمد حسن الزيات لم يسلمني غير هذه الخطابات الثلاثة فقط.

واسم الزيات الذي يرد في الرسالة الثانية هو شقيقه عبيد حسن الزيات، وكان صحفياً لامعاً.

الخطاب الأول في ٢٢ / ٣ / ١٩٣٢، عندما كان عزيزُ فهمي طالباً في الجامعة، عقب فصله أو بتعبير أدق عقب وقفه عن الدراسة، لمشاركته في المظاهرات التي عمت الجامعة المصرية كلها دفاعاً عن طه حسين، الذي صدر أمر بنقله من عمادة كلية الآداب إلى وزارة المعارف، دون أخذ رأي مجلس كلية الآداب، أو مجلس إدارة الجامعة الأعلى، مما عدُّ تمديداً صارخاً على استقلال الجامعة وحريتها، ليس له سابقة منذ إنشائها كجامعة أهلية، ثم حكومية.

وكان طه حسين يتمتع حينذاك بمحببة الأساتذة والطلاب، وتقديرهم البالغ له إلى حد استقالة مدير الجامعة المصرية، أحمد لطفي السيد، وعميد كلية

قريش (لا أنكر) ولكنها ليست ٥٠٠ جنيه على كل حال. انا متأكد تماماً.

... اما صديقي «عبد الزيات» فقد أجلسوه القرفصاء وشدوا وسطه بجبل غليظ إلى منصة القضاء ثم فكوا وثاقه وامروه بان يتشقلب في الهواء عشر مرات فرفض واستأنف الحكم (واستأنفت النيابة بدورها فيما يظهر) لان محكمة الاستئناف ايدت الحكم الاول وأضافت إليه خمس شقلبات أى انها حكمت عليه بان يتشقلب ١٥ مرة

... وفي محكمة الاستئناف رايت صديقي الزيات يتشقلب شقلبته الأولى ورايت اصدقائي فريد وكامل ويحيى نامق ينفجرون من الضحك فنظر إلى صديقي الزيات وقال «اترى إليهم كيف يشمتون؟» فاردت ان اتظاهر بانى اعاتبهم وانهرهم فلم اتمالك نفسى وانفجرت فى الضحك معهم...

وهنا تميز الزيات من الغيظ وقال والله لا اتشقلب إلا لأن امرم بإخراج (الثالثة، مشطوبة) هؤلاء الأربعة فامروا بإخراجنا فأخرجنا الحجاب وتشقلب الزيات شقلبته الثانية فضح الجمهور بالضحك فأضرب الزيات عن الشقلبة ولكنهم امروه بان يواصل شقلبته فهم بان يتشقلب للمرة الثالثة ولكنه لمح كامل، يحاول ان يقلب من النافذة إلى القاعة فأقسم إنه لا يتشقلب بعدها ابدا وأعلن انه سيطعن في الحكم امام محكمة النقض والإيرام.

كلية الحقوق واننى خطبت اليوم خمس مرات محرصا الطلبة على مواصلة كل جهاد مشروع وغير مشروع حتى ترد إلى الجامعة كرامتها.

سيغضبك هذا وقد بسخطك على فارجوك ان تقتصد فى غضبك وان تقتصد فى سخطك فانا سعيد بوفائى لجامعة توشك ان تبتزنى لانها ترائى عضوا فاسدا. وسعيد جدا مهما كانت العواقب بوفائى لعزيزى روحى له وحياتى فداء.

ولك منى الف تحية وسلام.

عزيز فهمى

الرسالة الثانية

ليون

٣٣.٩.٢٠

استاذى العزيز

كتبت إليك من «فانتى ميل» واليوم اكتب من ليون. وانا فى ليون منذ ايام. ماذا احببك عنه؟ احببك عن روما وانت تعرف عن روما القيمة ما كان يعرفه الرومانيون وتعرف عن إيطاليا الحبيبة ما يعرفه الإيطاليون؟ ام احببك عن فرنسا وانت تعرف عنها مالا اعرفه وما يعرفه قليل من الفرنسيين؟

... وإن فلن احببك اليوم عن شيء.. ولكن سنة من النوم مالت براسى هذا الصباح فرايت فيما يرى النائم اننى فى محكمة الجنائيات ورايتك ورايتنى وصديقي الزيات ورايت انها قضت عليك بغرامة قدرها خمسمائة مليم أو ٥٠٠

الرسالة الثالثة

مرسيليا

١٦ - ١ - ٣٤

استاذي العزيز

القدم إليك خالص التهنية بالعيد مع تحية
تلميذ يحمل لك في نفسه أجمل الذكريات.

قرأت أيتك الجديدة «على هامش السيرة» ولا
أزال أتلوها فقد أرسلها إليّ والى يوم إذاعتها
في مصر. أسأل الله أن يجزل لك الأجر والثواب
وأن ينتفع بها المتأدبون كما انتفعت وأن ينتفع
بها الأبناء.

.. التحقت بالسوربون وبكلية الحقوق في
باريس.. وأنا عاكف في هذه الأيام على قراءة
برجسون وبولير وأنريه جيد ولكني لا أزال
أعاني بصعوبة في فهم لغة بولير ولست أزعم
أنني أقرأ برجسون بسهولة.

وإذا احتجمت إلى أي خدمة من هذه البلاد أيا
كان نوعها، كتب، مجلات أو غير ذلك فأنا أسعد
الناس يوم أراهم في خدمتك.

وأنا أرجو أن تقبلوا تحياتي الحارة وإجلالي
العميق

عزيز فهمي

Paris Poste Restante

Beau 91 Rue leiyas

وصحبت صديقي في المنام إلى النقض
والإبرام فرفض الطعن ثم انتبهت:

«طبق الأصل»

ولا أنرى إن كان صديقي للزيات سيسلم أمره
إلى الله ويتقلب أمام النقض والإبرام أم سيقدم
التماسا بإعادة النظر؟ ولكني أنصح له
والنصيحة خالصة لوجه الله أن يقدم الالتماس..

وكم كنت أحب أن أكون في مصر لأرى صديقي
الزيات وهو يتشقلب (أمامي، مشطوبة) في
محكمة النقض والإبرام ولأشارك أصدقائي في
ضحكهم ولكن

ما كل ما يتمنى المرء يدركه - تأتي الرياح بما
لا تشتهي السفن

.. وأرجو أن لا يفاضبني صديقي الزيات وأنا
أعرف أن خطرات التسميم تجرح خدييه وأن لس
الحرير يدمى بنانه ولكن ليس لي على الأحلام
سلطانا

تحية حارة يا سيدي الاستاذ وأصدق تمنياتي
لك وللأسرة الكريمة

وأنا داع لك أينما كنت ليلَ نهار

عزيز فهمي

فتشت عن الكوكب والرسالة في روما
ومرسيليا فلم أهدأ إليهما في باريس أو في غير
باريس قريبا فأقرأ مقالاتك في الكوكب بالجملة
بعد أن عزت على قراعتها بالقطاعي.. وأقرأ ما
فأنتني من لغو الصيف.



منذ ساعات وأنا أنزف. على السجادة الفارسية المشجرة بقع قاتمة لا سبيل لتطهيرها، كيف انزلت منى لتتوسد الأرض حول قدمى العاريتين! أنحنى فوق أكبر البقع، محقة فى خلاياى الملونة التى انتحرت بشكل جماعى بشع، خواء لنيز يتمدد تحت قميصى الأبيض وروحى المستسلمة لدخان التجربة تتدحرج بين توجه الاشتعال وآلم الانتفاء. مياه المراض ابتلعت عقب اللغافة الصغيرة، لم يبق منها سوى طعمها المر المتزج بلعابى ورائحة قوية اهترست ثيابى ورغبة انفلات حقيقية أحاول مقاومتها.

سلسلة مفاتيح تلف حول إبهامى كلفعى.. تقفز دمة ساخنة من عين مرافقة مشردة بلا غد.. مدرسة اللغة العربية التى تربت على كتفى بحنان بالغ وتتمنى لى عطلة نهاية أسبوع سعيدة، أنكمش فى ممر المدرسة الطويل ذلك الشتاء.. نافذة تطل على شارع هادئ لا أبصر من خلالها سوى روعس الأشجار المسنة.. ضحكى الانتثوية الأولى وتحليقها فى فضاء واسع قبل إدخالها القفص.. منبهى الذى قذفته بقوة نحو الجدار لتفخرج أحشائه المعنوية منهية نوبة غضبى الهستيرى.. مدفأة كهربائية تعجز عن إذابة الثلوج للتراكمة فوق قلب الصبية..

سوائل مختلفة الألوان تسيل من جميع الثغرات والشقوق مكونة بركاً متفاوتة المساحات، يجب أن أنظف المكان حتى لا أثير علامات الاستهزام، وإن فُشلت ساكذب، سأقول إن أطفال الجيران زارونى كي تحتفل وأحضروا معهم زجاجات ملونة تحوى محاليل سحرية وأثناء انهماكنا باللعب تساقطت الزجاجات على الرخام الأسود، ثم خرج الأطفال لإطلاق العابهم النارية، وتركونى وحيدة مستلقية على الأريكة العنق جروحي للبللة.

سلالم وخطوات مسرعة لها صدى صاحب ثم تتزحلق الأقدام بقشرة موز تافهة وتتقلب رحلة الصعود إلى سقوف دامر.. مشاجرة عنيفة تنتهي بكراهية لا تزول.. شخص بعيد وبنيبل أدعو له دائماً في صلواتي.. سرير أبيض في مستشفى مزيمم بالمرضى وتساقط قلقة عن الصحة.. وجوه هائلة لا تعرف غير الرضا وأخرى تلتصق بها أقمعة سمكية لم أتمكن من فك رموزها الغامضة.. تجربة أولى ثم ثانية ثم ثالثة، ترى من الرابع؟ أختي التي أتمنى أن لا تشبهني والتي تصر على تقليدي.. دب صغير يسأل عن صاحبه بعد طول غياب.. حشد من الرجال أعير بينهم وتطلق الأصوات المدعورة.. شخص يشعرني بالأمان اللامتهدى وآخر يمنحني القوة والخيبة.

المخدر يستولى على آخر حزمة عصبية، يدفعها بمرح، في يدي سكين تلمسني وخزائنها الباجئة عن المنطقة المحرمة، أمسح حيات العرق عن عنقي، أبقا السيارت في الخارج تثير سخطي وأستياهي متى يتوقف النزيف حتى أستمتع بوقتي كما أخبروني؟.

تنتفجر اللواة، كل منهما في بلد، وأنا أرقب المعركة بضعف وإيمان وبراءة.. رسالة قصيرة تصل منها في الأيام السوداء، أقبها مرة مرة وأخبأها تحت وسائتي كي تطرد الكوابيس.. فجأة على أن أكبر وأكبر وأكبر، إنها الحرب.. سرداب واسع ومذايح لا أطيع الاقتراب منه ولعبة شطرنج قديمة وكامات.. أنا وهي تصبح أكثر قريباً.. حتى أهرب منهم الجأ إليه.. فريبتي الطيبة تزويني بنصائحها الذهبية وأشعر أنها أختي الكبرى التي أرسلتها السماء.

طرقات عنيدة على الباب، من الأفضل تجاهلها، لبيحوا عن منزل آخر وامرأة أخرى للزيارة، أشعر بوهن وأحتاج ليد تستندني وأخرى تجفف برك الدماء والنموع، تلملم بقايا القصص وأشلاء الصور ونهايات الأحاديث المنسية.

رائحة جميلة تملأ أنفي، والقاعة مكتظة بهم، يتحركون بخفة وأنا جالسة وسط الدائرة.. خاتم من الزمرد وعقد من اللباس لكنني أهوى الياقوت.. سهرة طويلة مليئة بالمشاحنات.. حقائب سفر وتذاكر طيران على الدرجة الأولى.. أوراق بيضاء تتحرك شوقاً لقمي الأزرق الطعنا بأحمر شفاهي وأنتفض نشوة.. ثم عميق نجمة بعيدة تتوسل لي أن أستيقظ.. انهيار يتحول إلى انهيار.. فراشات ضوء تتساقط بعد احتراق أجنتها.. كريات كريستال في صندوق مخملي.

ذبابه تعوم حول رأسي، يزعجني طينيتها، في هذه الأسمية من المصير على قطع طرقى ويتر أفكارى؟! قالوا لي إنني سامعير عالمي نحو عالم وردى ورائق، امتنعت عن اللذة والاكل والنوم حتى أطيل مفعول المخدر، استنشقت الدخان الكريه حتى الاختناق وأعددت ذهني للرحلة، الآن المدة المحددة تكاد تنقضي، ولم يحدث شيء سوى القوس في أعماق العالم الأول.

١ ٢ ٣ نقاعة خضراء.. لوحة مقلووية.. فرشاة رسم.. يناير الماضي.. مشهد من فيلم أجنبي سخي.. شخص يشتمني ويضحك.. حشيش.. بوح بلا سياج.. غيوم متلاصقة.. حمام نافلة نطف.. نظرة مأكرة.. مدافن مهجورة..

صداع عنيف يهز جمجمتي، آخر قطرات الدم تستمد، نزيل.. نزيل.. نزيل. منذ ساعات وأنا أنزف.. من يوقف النزيف؟!

الكريت

من المعروف أن العالم الآن يعيش أوج ما يسمى بالثورة العلمية الثانية. الأولى كانت ثورة الطاقة التي تولد عنها عصر الصناعة، أما الثورة الثانية فهي ثورة الذكاء، ففي عام ١٩٤٨ كانت أول ورقة بحثية في نظرية المعلومات هي الورقة التي وضعها «كلود شانون» تحت عنوان: نظرية رياضية للاتصالات، وقد واكب هذا الحدث العلمي بداية أعمال «نوربرت فينر»، في علم السيبرنيطيقي. وقد اهتم العلماء ومنهم عالم الاحتمالات المعروف كولو موجروف بنظرية المعلومات، حتى أن الأوراق البحثية التي تلت ورقة شانون بلغ عددها آلاف ورقة في ثلاثة عشر عاماً ومن أهم العلوم التي طورتها تلك النظرية علم الوراثة والفسيويات وعلم النفس وعلم الاجتماع. ومن ناحية أخرى فلقد نمت بخطى سريعة كل العلوم المتصلة بالحاسوب وتطبيقاته، ومن أهمها الذكاء الصناعي الذي يعتبر محاكاة للذكاء البشري والدراسات الخاصة بالذكاء الصناعي، التي أدت إلى تفهم أكبر للذكاء البشري، بنفس القدر الذي أدت به الدراسات الخاصة بالذكاء البشري إلى تقدم الذكاء الصناعي ومن أهم الإنجازات الخاصة بالذكاء الصناعي التعرف على الأشكال وإثبات النظريات وحل المسائل، والترجمة الآلية وقد واكب ذلك ميلاد الدراسات اللغوية التي تطورت وياتت تستخدم الرياضيات، ومن أبرز من عملوا في هذا الحقل نعوم شومسكي وبار هليل...

ومن المعروف أن هذه الدراسات نمت أيضاً بخطى سريعة، وأهتم بها العلماء في جميع الجامعات الكبرى، فاللغة كما يقول «ج. ا. فابل» هي نظام الترميز داخل الذهن.

الإعلام وعصر الذكاء

تعلم طريقة المشي السليمة، ووضعة كلمات فرنسية لكنها غير قادرة بالمرّة على استيعاب مسرحية أو قطعة موسيقى، ناهيك عن سيمتار أو ما إلى ذلك...

أما التناظم الديناميكي فهو الدخول نهينا في الحضارة المعاصرة والإسهام في إبداعاتها، وذلك بغض النظر عن السكنى في دار مكيفة بمروحة بسيطة، أو بجهاز تكييف، فليس بنوع خشب المكتب تحل المعادلات الصعبة. الإعلام إذن لا يحدث على التناظم الديناميكي مع العصر بل يبقى على التناظم الاستاتيكي عبر برامجه العديدة.

ولنعطى مثلاً مما يقدم التلفزيون المصري، الذي قدم ثم أعاد تقديم مسلسل «لن أعيش في جلباب أبي» بطله رجل أمي عصامي ثري... وحذا حذوه ابنه ومن هذا نرى أنهم قدموا! إذن الإنسان الناجح على إنه هو الذي يكون ثروة فقط.

مثال آخر برنامج سر النجاح الذي قدم نجما غنائيا على إنه مثال النجاح. ونجاحه كان نجاحا إعلاميا. كما جاء في الحلقات - أنهم لم يقدموا علما أو باحثاً أو مثقفاً فتلك أمثلة لاتعتبر مغيرة للإعلام.

وهناك أيضا التعليم التقليدي الذي تحدث عنه من قبل وعندما نعود إلى التناظم الديناميكي مرة ثانية نرى أن هناك ما يعرف باسم المنظومة الهرمية ترتيبا ذاتيا، ومن خواصها إنها تولف عناصرها وتوظيفا كفوفاً يأتي بالإقلال من الفوضى * ENTROPY مع مرور الزمن.

إن فوجود عناصر ديناميكية تسهم في تقدم العلم والتكنولوجيا ومن ثم الاقتصاد بما يعود على المجتمع

تلك أمثلة بسيطة مما يحدث وأول سؤال هو: أين العلماء في الدول النامية (وفي مصر وحدهما ستون ألف باحث) من هذا التطور؟ والسؤال الثاني - ما الذي يحدث للآخرين؟ وما الذي واكب تلك الثورة العلمية في العالم الثالث؟ نعلم أن عصر الزراعة تولد عنه الإقطاع. وعصر الطاقة تولد عنه الرأسمالية وتولد أيضا الاستعمار لاحتكار مصادر الطاقة. أما عصر الذكاء فقد انقسمت فيه المعمورة إلى شمال وجنوب: شمال يملك الإبداع العلمي ومن ثم التكنولوجيا وبالتالي الاقتصاد وجنوب فقير يتبع ويستهلك ما ينتجه الشمال، والشمال لا يكتفي بوضع الجنوب في حالة تلذذ مستمرة، بل يؤكد استثمارية هذا الوضع بدراسات اجتماعية ونفسية بل ولغوية، يشترك فيها بكل أسف باحثو الجنوب وربما اعتقاداً منهم إنهم سيأتون بالجديد لمجتمعاتهم، وهم في الواقع يقدمونها على صينية من فضة لباحثي الشمال، الذي لا يبيفون إلا المزيد من القهر الذهني ومزيداً من التبعية لأهل الجنوب.

أما الإعلام الجنوبي فهو يزين الأوضاع الراهنة ويحجب ما من شأنه تجهير الرؤيا الموضوعية التي تنفض الزيف والتخلف...

لقد ظهر في العديد من دول الجنوب مظهرًا يبدو حضاريا، لكنه يمثل نوعاً من الكيماج، وهو ما يسميه إريك فروم في كتابه الضوف من الحرية «بالتناظم الاستاتيكي»، ونقيضه هو التناظم الديناميكي.

إن التناظم الاستاتيكي هو تناظم على السطح، مثل سيدة ثرية تذهب إلى باريس أو لندن لتشتري ثيابها من كريستيان ديور، وتقم شعرها عند الكسفنر، وقد

إذ أن الاستعمار بصورته الجديدة، يحتل الذهن ويقوم بقمعه، وهو بذلك يمس أرقى خصوصية للإنسان ويحاصر إنسان العالم الثالث في إطار شكل المعاصرة وليس في جوهرها، يدفعه للتبعية والاستهلاك والابتعاد عن مسار التقدم الحقيقي والعيش بكامل طاقاته الذهنية.

الثورة إذن هي ثورة على القهر الذهني بشتى أشكاله وحتى ندخل عصر الذكاء ليس فقط بالباحثين والعلماء لكن أيضاً بالفرد العادي فمن حق كل فرد أن يرتقى ذكائه، ويعيش عصره من داخل هذا العصر وليس كمستفرد فقط.

ككل بالتقدم. بينما التناغم الاستراتيجي لا يعود إلا بزيادة رأس المال الطفيلي، وتزايد القوض، ونوع من المكياج يجعل المجتمع، فتجد أن المباني والمفروشات والسيارات... الخ وثلاث أرباع الطاقة محطلة في الأمية والهروب إلى حيث يوجد المال.

وحيث إننا بدأنا الحديث عن الذكاء فيجب أن نضع خطاً تحت وضع العلم في الدول النامية، وهربها ضد الاستعمار في القرن الحادي والعشرين من أجل التخلص من أسر التبعية والبدء في دخول العصر باعتبار أن العلم هو المحور الأساسي مما يستلزم نوعاً من الثورة. وتلك الثورة ليست باستخدام السلاح، ويجب



مؤتمر المسرحيين والنهضة المسرحية

تكرين لوق جماهير المسرح خُصص للصور الثاني من جلسات المؤتمر حول قضية من أهم قضايا المسرح المصري المعاصر وهي مسرح الاقاليم والهواة، بداية من التعريف به مروراً بالمسرح الجامعي والمدروسي، ثم للمسرح العمالي ومسرح الشباب وصولاً إلى مسرح الجمعيات والهواة وكيف يمكن لنا تنمية القدرات البشرية للهواة.

في المحور الرابع تناول المؤتمر «القضايا العامة التي تهمز للمسرح وكل جوانبه... فاهتم هذا المحور في جلسته الأولى بقضية «الرقابة» وهو موضوع من أهم الموضوعات التي تمكك على العرض المسرحي وتمنحه براعة تقديمه لوق



واقتصاديات للمسرح الخاص وأسعار التذاكر والضرائب، والعلاقة بين المسرح الخاص ومسرح الدولة، ثم الفرق المساهمة من الفنانين وظاهرة النجم/الممثل التي حافظت بقوة على ظاهرة هذا المسرح الخاص وأثرت بسلبياته على

انتمقد المؤتمر القومي للمسرح المصري الرابع في الفترة (٨ يوليو - ١٠ يوليو). وعلى مدى يومين كاملين بدأت جلسات المؤتمر صباحاً لتنتهى مساءً. انقسمت جلسات المؤتمر إلى محاور أربعة. كان المحور الأول مهتماً بالقضايا المتصلة بمسرح الدولة، وتناولت جلسات هذا المحور علاقة المسرح بالدولة، والهياكل التنظيمية للمسرح والاقتصاد المسرحي والذوائع المالية والإدارية، والمعمار المسرحي وآليات المسرح، والتنمية البشرية للمبدعين. أما المحور الثاني فقد تناول قضايا المسرح الخاص وتمرزت جلساته لدور مسرح القطاع الخاص في المسرح المصري المعاصر،

الخشبة من عهده. وفي جلسة تالية يناقش فيها الحاضرون موضوع حقوق المؤلفين والمبدعين، وتظهر الجلسة الثالثة للدراسات المسرحية وحركة النشر والنقد المسرحي، وفي المسرحية وحركة النشر والنقد المسرحي، وفي جلسة أخرى يتعرف المسرحيون على دور الجهات غير وزارة الثقافة في دعم المسرح، وتختتم جلسة هذا المحور بقضية «الريبرتوار» معناه وأهميته ودوره في تشكيل مسار المسرح المصري.

ويبدو من هذا البرنامج الحافل أنه ستنبه ثورة جدرية للخلع من المصاعب التي يذوقها بها كاهل المسرح المصري، ومواجهة المشاكل الملحة التي يتعرض لها.

وتجدر التوصيات الجديدة متسقة وتوصيات المؤتمرات السابقة، وكلها تسعى بمسورة أو بأخرى لإصلاحات شكلية، لكنها في نظري لا تضع المسرح المصري أمام مهمته الرئيسية وهو أن يكون جزءاً لا يتجزأ من الحركة الثقافية الفاعلة داخل مصر.

وبلا ريب فإن مؤتمر المسرحيين برجاله حاول قدر الاستطاعة أن يصوغ توصيات تناول بعض

قضايا المسرحيين ليقوم المستأثرون في وزارة الثقافة بتنفيذها، منها على سبيل المثال لا الحصر: — تغيير التشريعات الرقابية القائمة والتي تسمح بتدخل جهات غير رقابية في مباشرة سلطة رقابية

— تخفيض ضريبة المسرح وبقية الضرائب المفروضة على التذكرة إلى ثلاث فئات تتدرج تبعاً لأسعار التذكرة، وتخضع نسبة من الضريبة العنصرية لحساب النهوض بالمسرح.

— تعديل صياغة عقود الإئتمان بما يضمن نسبة من الأجر تصاعد سنوياً.

— إصدار قانون حق الأداء العلني بالمواثيق الدولية، وحق المؤلف والملائحة التنفيذية الخاصة بهذا القانون.

— تكليف خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية بالعمل لمدة عامين في إدارات رعاية الشباب بالجامعات وتشجيعهم على العمل بفرق الأقاليم ومراكز الشباب.

— إصدار مجلة فصلية تهتم بالمسرح الجامعي والمدرسي والعمالي والهواة للإسهام في إيجاد وعي بالثقافة المسرحية.

هذه هي بعض التوصيات التي استقر عليها المؤتمر، وغيرها كثير تهتم اهتماماً كبيراً بالمشاكل الشكلية التي أصبحت روتينية، وأوتوقراطية. لكنها توصيات لا تضع في حسابها أننا نمر بأزمة حقيقية، نعدم على أننا إما أننا لا نقدم مسرعاً تلهمه العامة، أو نقدم مسرعاً فشولاً للخاصة. ولا تفكر هذه التوصيات بقلنا في حاجة إلى إزياد عدد المشاهدين ليتجاوز الملايين الثلاثة إلى عشرات الملايين

إنها توصيات لا تحاول دراسة الأزمة من داخلها. فليست هي أزمة إبداع كما يرى كبار المسئولين في وزارة الثقافة، فمحصر زاخرة بالمبدعين في شتى المجالات ومن بينها المسرح. وأزمة المسرح الحقيقية تتبع في إدارته والمسئولين من مسارح الدولة، لانعدام التخطيط لتحديد شخصية كل مسرح على حدة وهويته وبضرورة اختلاف الأخرى. والطامة المدهشة التي تدعو للتوقف عندها هي أنه قد حدثت تغيرات في إدارات المسرح، تماماً كما تحدث في لعبة الكراسي الموسيقية، فينتقل منبر مسرّر

بين حال المسرح اليوم في البلاد المتقدمة.

لذلك أيضا لم يكن مؤتمر المسرح أن ينشغل بمواجهة أزمة المسرح بقدر ما كان دوره الإعداد لنهضة مسرحية شاملة تتطلع إلى مشارف القرن الواحد والعشرين، ومواجهة تحديات وسائل البث والاتصال والتقنيات الفضائية وغيرها. وأن ينشغل المؤتمر لا بالمصاعب والمعوقات وعناصر النجاح الإداري فقط، بقدر ما ينشغل بكيفية استرجاع جمهورنا الذي هجرنا.

ولا يمكن أن ينطلق المسرح من الركود إلى النهضة - وأستعير هنا مقولة الكاتب الكبير ألفريد فوج - ولا يمكن أن ينطلق المسرح من الركود إلى النهضة - بمجرد ترميم الشرائخ أو الإصلاحات الجزئية أو بمجرد تكوين مواضع البلى فيه أو إخفائها.. وإنما ينهض مسرحنا بالحلل الجذرية لمشكلاته وبالتغيرات الجزئية. وربما بالرحمة والقسوة اللتين يتصف بهما مبضع الجراح لتشفي هذه الجراح، وينطلق المسرح من قهوده التقليدية والمتراكمة إلى آفاق النجاح الواسع

هنا، عبد الفتاح

قد نجح بلا شك في إثارة القضايا الإدارية والمالية والإعلامية التي تهم المسرحيين ويكتظ بها إدارات المسارح وربما يكون قد نجح كذلك في اعتقادي - لأن معظم المسرحيين قد ألتقوا في افتتاحه وختامه. أما جلسات الحوار فانتفض عنها الفنانون بل والفيت بعض الجلسات. وكان معظم الماضرين من موظفي البيت الفني للمسرح وليس من فنانيه. بل إن المستوفين عن المسارح قد غاب معظمهم ولم يواجهوا المسرحيين أو يخاطبهم أو حتى يجيبوا عن تساؤلاتهم الضرورية

لم ينجح المؤتمر في بحث مشاكل الإبداع الحقيقية بترور علمية. لم يحاول إدراك أسبابهجرة جمهور المسرح لمسرحه، إما استملااً لأجهزة الإعلام ومن أهمها التلفزيون والفيديو والمحطات الفضائية، وإما هروياً إلى مسارح القطاع الخاص التي تمنح جمهورها التمتعة والتسالية أيا ما كانت أنواعها.

لذلك فإن حال المسرح عندنا يقاس - كما يقول ألفريد فوج مفرد للمؤتمر - بين واقع المسرح وبين المآل من المسرح، وطول المسافة

الطليعة ليصبح مديراً للمسرح الحديث، ويصبح واحد من مخرجي القطاع الخاص والدولة البارزين، مديراً لمسرح الطليعة، وينتقل مدير للمسرح الحديث السابق ليكون مستشاراً في المكتب الفني للمسرح، ويقتى بمخرج شاب في مقتبل العمر ليصبح مديراً ومسؤولاً عن مسرح الشباب بعد الاستغناء عن خدمات أستاذ أكاديمي قد تولى المسرح من قبله.. وهكذا يكون التغيير! ويتحقق لعبة الكراسي الموسيقية وكأنها حل من الحلول التي تستجيب لهدأ التغيير في إرادات المسرح حتى يصمت المسرحيون ويكوئوا راضين!.

أ يكون هذا هو التغيير المرتقب من مؤتمر هام كهذا؟ وإذا كان الأمر كذلك، أ تكون إقامة هذا

المؤتمر قد انعدمت لامتنعاص غضب الفنانين دون تقديم حلول جذرية كما يرى البعض؟ أ تكون توصيات المؤتمر التي طرحت مسبقاً، والتوصيات الجديدة حيلة لتجميع الفكر المسرحي كما يتهم بعض المسرحيين مؤتمريهم؟

في ظني أن مؤتمر المسرحيين

دراما التاريخ جراح لا تندمل

قامات حول العرض المسرحي: «السلطان الأخير»

الفترة التاريخية من أوائل أكتوبر عام ١٥١٦م منتصف شهر رمضان عام ٩٢٢هـ إلى يوم شئق هذا السلطان على باب القاهرة الجنوبي (باب زويلة) في يوم الإثنين ٢٢ ربيع الأول عام ٩٢٣ هـ الموافق عيد النصر الأكبر والذي أطلق عليه يوم «النيروز».

والكاتب إذ ياضننا بضمت المبدعين إلى هذه الفترة وهذه الأحداث إنما ليصفعنا بقتامة هذه الفترة.. فها هي مصر بعد هزيمة السلطان الغوري مفتحة شائها بلا ضابط ولا رابط، وكل الانتظار مصوبة نحو كرسي السلطنة من الأمراء

معالجة أخرى لا تستلهم.. وإنما تستحضر التاريخ فيما يسمى بالمسرحية التاريخية لتبيان وجهة نظر فيما اقتطعه الكاتب من معطيات الحدث التاريخي.

وتعتبر تجربة «السلطان الأخير» - النصر الأعمى - لكاتبها «فكري النقاش» والتي قدمت الفرق المركزية بهيئة الثقافة بوكالة الغوري للمخرج «عبد الستار الخضري»، واحدة من هذه النوعية الثانية من حيث التعامل مع التاريخ، فقد سجل «النقاش» فترة ولاية الأمير المملوكي المحبوب «الأشرف أبو النصر طومان باي» سلطاناً على مصر مقتطعا

إن دراما التاريخ وأساطيره ووقائعه ما هي إلا تلك الذاكرة الإنسانية العميقة، المعشومة بالصورة والألوان والأصوات.. الأحداث التي تنطوي على آلاف المعاني والدلالات التي يمكننا أن نستقري منها - بشيء من التأمل - حاضرنا بمرآته وحلوه، إن كانت ثمة حلوة يمكننا الإشارة إليها!!

ولعل تعامل الكاتب المسرحيين مع التراث والتاريخ لم يخرج من نوعين من الكتابة يمكننا رصدما، فهناك معالجة تتلعب بأحداث تاريخية بالربط مع الحاضر المعاش وغالباً ما تكون في صيغة ملحمة، وهناك



ولأن مصر كان ينخر في لعائنه
سوس الخيانة وتفتتها الأطماع ومن
ثم هناك حتمية للقضاء على من يخلو
قلبه من الإخلاص..

طومان باي: اصمبح انه لابد
للسلطان من سلكه الدماء؟

هذا، وينتهي الإلحاح عليه إلى
أن يقبل السلطنة بقلب يرتجف
خشية من الغد الذي تلوح ققامته،
وكانت موافقت وخزة شديدة
للأمير وقائيدري الغزالي، (خطل
مرسى) الذي طالب بالسلطنة لنفسه
فرفضه الجميع لما له من سيرة
مستشحة بالخيانة والذلالة مع
السلطان الغوري في حربه الأولى مع
العثمانيين، على العكس من «طومان
باي» الذي أخلص في حبه لمصر

وهو الأمير المملوكي «طومان باي»
(وحدى العربى) الذى يرفض بشدة
زاهدا فى السلطنة وخائفا من توليته
أمر البلاد وهى على حالة متروية
والخطر يمشيق بها ويوشك على
انقضاضه الأخير..

طومان باي: كيف؟

وإذا قبلت السلطنة كما
تطلبون، فمن أين أتى بثمن
جهاز الحرب للجنود؟ هل
أخذ من دم الناس؟ ..

.. هل اصعد على نكة
السلطنة على أشلاء الناس
وقهرهم وغدر الممالك
وأطاعهم.. ما السلطنة الآن
إلا فتح كبير

(جراكسة وجلبان ونصه.. إلخ)
وحتى أسافل الممالك الذين يعمثون
فسادا بحشا عن جباه أو ثراء ومن
خلفهم ماضى أسود من الضياع
والرق والمشتات، فى ذات الوقت
الذى تزحف فيه جيوش «سليم
شاه» نحو مصر/ فكان على الأمراء
المخلصين (الأمير علان «سميد
صديق» كرتباى «إبراهيم على
حسن/ سنبل «أحمد الشافعى»/
أيدمر «إبراهيم جمال» وكذلك كبير
الأمراء الجلبان وزير طومان باي
«أبرك» شوقى الشافعى)

أن ينصبوا أخير الناس سلطاناً
على البلاد، فتوجهوا - ومعهم لفيف
من الجنود وأفراد الشعب - نحو
الداويدار الكبير للسلطان الغوري

والمصريين فقال كل الحب والإخلاص، وأصبح سلطاننا مهموما بجيوش ابن عثمان التي تزحف باتجاه مصر، مفتقرا إلى الأوامر والمخلصين الذين نلجأ في الصرب مع «الغوري» بلا رجعة، منظر القلب من نداء المعلم «شيبتي» (عمرو عثمان) بصاحبة مسبك السلاح - الذي كان يتولى رئاسته - إلى البارود وخامات تصنيع المدافع ولا حياة لمن ينادي!

وبينما يحاول السلطان رفق الخرق كانت الأسود تزداد سوءا، فعندما يلح «قانبيردي الغزالي» - ويوافق السلطان - على خروجه قائداً للتجريدة التي ستلاقي جيوش بن عثمان (جمال إبراهيم) يحدث أن يتواطأ مع الملك التركي بواسطة «خاير بك» (مصطفى أبو الخير) وهو مملوك كان نائباً على «حلب» ليرقب الغزالي إلى جوار عدو مصر بدلا من قتاله في «دقة».

ويحدث أن يرسل «سليم شاه» رسالة إلى طومان باي تنطوي على أمر من الأول للثاني بأن يكون سك النقود في مصر وكذلك الخطبة يرسمه ويكون الثاني نائباً على

مصر يحكم تحت «سلطان الأول»، ويرفض «طومان باي» مخضمون الرسالة (جاء في أدب الحرب أن السلطان طومان باي كان قد قبل في بداية الأمر ليحضر لقاء الجيش الهزيل وينجي مصر والمصريين من ابن عثمان وأفعاله إذا ما دخل مصر غازيا، كما قيل إن الملك «سليم» قد انتوى للعودة بعد أخذه لحلب وير الشمام لولا أن اغشاه خسايريك وقانبيردي الغزالي وضمن له أخذ مصر (١) والسلطان «طومان باي» - إذ يرفض هذا الأمر - يكون قد قبل الحرب وإن كانت كفة عزم الممالك الجراكسة للمخلصين وبعض العسكر لاتتساوى مع كفة الخيانات التي يلاقيها من الخارج متمثلة في الغزالي ومن يساعده ومن الداخل في عدم إخلاص العريان الدلتاويين [شيخ عرب الدلتا (حسن بن مرعي) - محمد عبد المنعم (شكر بن مرعي) - طارق أنور] فكانت مصر فريسة منهكة لوجش ضار، وبخلت جيوش ابن عثمان غازية وتم شفق طومان باي على النحو الشهير لتبكي مصر كما لم تبكي سلطانا من قبل وهو معلق في جبل المشنقة ثلاثة أيام.

* اعتمد «النقاش» في مسرحته لهذه الحقبة التاريخية على صياغة يغلب عليها الطابع السري، أولاً من خلال الرواة الثلاثة [المؤرخ المصري المعروف «ابن إلياس» / مجدي توفيق - البيطري المصري «ابن طنبيلة» / إيمان الصيرفي - الشيخ المتصوف الشهير «أبو المسعود» / محمد عبدالرازق] وهنا كان تكتيك السرد تقليديا، ثانيا: نجد أن كل شخصية - خاصة الشخصيات البارزة - هي رواية لذاتها، ومن داخل كل شخصية تأتي الدراما الخاصة بها والتي - بتألقها أو تنافرها مع الآخرين - تنسج دراما العمل كاملا، وهي تتحرك في صراعاتها السيرية بينما قد تبدو استاتيكية من خارجها.

ورغم أن العمل أقرب ما يوصف به هو التسجيلية الصرفة، إلا أن الكاتب قد تدخل - وإن لم يكن بالقدر المطلوب - بخلقه لشخصية «صفية» - هويدا حسن، وأرسل إليها النبوة بمصير طومان باي ومن ثم مصر، فهي فتاة مصرية متبناة، كانت امتدادا لنبوة أبيها الشيخ «منصور» بأن «طومان باي» سوف يصبح سلطانا، ثم تصير الشيخ من نهاية هذا السلطان ويوم «النيروز» الذي

انتكست فيه الرايات وقطعت الأعناق وعلفت المشانق، كما جاءت شخصية المعلم «شيبني» رئيس مسبك السلاح من بدعته أيضاً، فهي تمثل الموهبة المصرية غير المستغلة على النحو الذي يتيح الإنادة منها وأيضاً افتقار الموهبة ذاتها إلى الإمكانات التي لو توافرت لصنعت المعجزات.

ولكن تدخل الكاتب لم يكن ليخفف هذا الجمود الذي اعترى النص بانهكائه الشديد على السرد؛ إذ إن التفاصيل التي نفخ عنها الفغار أو استحضرها لم تحد من تركيز النص على حاشي التنصيص والشق لطومان باي بلا ركون - ولو قليلاً - إلى عواطف هذا السلطان المشنوق، ولعل هناك بعداً إنسانياً ينسب إلى هذا الرجل لو تم الالتفات إليه ل زاد العمل ثراءً، كما نرى أن شخصية «زينب الخوند» زوجة طومان باي - (هدى إسماعيل)، جاءت بلا أهمية تذكر، ولو أنها حذفت من العمل لما أحسبنا بنقص، تلك هي الشخصية التي كان يمكن أن يتعرض «النقاش» - من خلالها - لحياة الرجل الخاصة وخلفاته، في حين أن بدعة الكاتب «صفية» كانت أكثر جدوى على المستوى الدرامي العام.

وما لا يمكن إنكاره، أن «فكرى النقاش» قد أحكم بناء الشخصيات - خاصة الرئيسية - وتطورها - رغم استاتيكية الدراما الخارجية - واستطاع أن يضعنا في أوج المعركة التي ترك لنا أمر ربطها بالحاضر؛ فهي تشير ويشدة إلى مآلها عليه الآن وما تواجهه البلاد من تخبط وتفتت وزيع في رؤية المستقبل.

« استطاع المخرج «عبد الستار الخضرى» أن يتصدى لهذا النص الجاد ليخرج العرض بكثير مما يحسب له، فقد استغل صحن وكالة الغورى استغلالاً أكثر من جيد؛ إذ بدا المكان كأن الرواة الثلاثة - أشرنا إليهم سالفاً - يتلون - يسريهم - تعزيمات وطلاسم تجاوزت أصدائها مع المكان ورجت جدرانها حتى أخرجت أثقالها لتراقص الهواء العتيق أشباحاً مثلت أماناً وراحت تروى سيرها. زأء من هذا الشعور رسمه للشخص التي استحضرها على نحو جريوتسكى شأنه اتفق كثيراً مع فكرة بعث المكان لموتاه (ملابس وأكسسوار: شادية رزق/ سامية جلال، ماكياج: عائشة عبدالمعتم) ومن ثم فطن «الخضرى» إلى أن ما سيحتاجه من نيكورات

لا بد ألا يخرج عن النسق (المعماري للمكان (الوكالة))، فكانت الظفيرة منصة عالية ينتهى أعلاها بالمشنقة التي يتدلى عليها منتظراً أن يفرغ طومان باي من قصته، وتمتد المنصة - بسلم خشبي صغير - إلى ظهر كرسي السلطنة الذي ظل شامخاً ينادى من يتسلطن فجودى به إلى الموت شنقا، وإلى اليمين جلس جمع من المالك والأمرء الجلبان والجنود المصريين... على مستويات ثلاثة روعي أن تصطبغ بشكل حجارة الجدران، وإلى اليسار مستوى عال فوقه يجلس «سليم شاه» على عرشه مترصماً طوال الأحداث وعلى يمينه مدبغ ضخم وتصفه الأعلام والبيراق وتمتد مستويان جلس عليهما جنود وأمرء وخدم أتراك في تشكيل مسرح (تصميم ديكور: عبد الستار الخضرى، تنفيذ: محمد الدهشان، وأشراف على تنفيذ الديكور والملابس: مجدى عبدالظاهر) وقد استطاع المخرج أن يتعامل مع النص المكتوب بطريقة صحيحة؛ إذ قام بتكثيف مشاهدته وترتيب أحداثها بما لم يثا عن مضمونه أو يضل بشيء مما أراد «النقاش» رسمه من خلال

النص، ولكن لعل اطمسئنان
«الخصرى» وركونه إلى الدراما
الداخلية التي حوتها الشخصيات
البارزة في العمل واوتياحه إلى
تتأغم هذا الشكل مع المكان، جعله
يفغل احتياجات عين المتلقى المتمثلة
في وجود معادلات مرئية تصويرية
متحركة تتوازى وتطور الأحداث من
خلال شخوص تمور الدراما
داخلها، ومن ثم، حدث الجمود الذي
شاب العرض في كثير من المناطق
بالجفاف، كما أن هناك سلوكيات
سلبية من بعض المحللين - للجامع -
الذين طالت جلستهم بلا جراك
ملحوظ.

إن العرض مقدم بطريقة لم تحتج
حتى لكواليس وخروج أو دخول
يذكر، فكل الأشباح التاريخية تم
بعثها وشرعت في سرد الوقائع
والأحداث وشخصتها وهي بين
أيدينا، كما أن المخرج - بنكاه - اعتمد
على تحويل عيون المشاهدين - مكانيًا

ومن ثم زمنيًا - بالمداخلات الحوارية
كان تأتي سيرة الملك سليم شاه في
حوار بين أحد الأمراء وطومان باي
(حينما أرسل «سليم» رسالته إلى
سلطان مصر.. مثلاً) يطو صوت
الملك بفرقية شديدة تحميل الأبصار
بشكل خاطف إلى حيث يتطاول على
المستوى الأيسر مكملاً الرسالة..،
كثير من مثل هذه المداخلات

* وحقيقة، لم يكن «أحمد خلف»
موفقاً - كما عهدناه في أعماله
السابقة فلم يضيف بموسيقاه
والمانه شيئاً للعرض، ولم يجهد
نفسه في استغلال آلة «الرياب» التي
جاءت كمؤثر يفتقر إلى التأثير
ويمكن الاستغناء عنها، بل ربما
كانت نقرات الإيقاع البسيطة من
حين لآخر أكثر تأثيراً وجدوى من
كل ما كان من «الريابجية» وإيضاً
لم يكن هناك توفيق في اختيار
المطربين اللذين أدوا اللواويل (في
البداية والنهاية).

* تثبت الفرقة المركزية بالثقافة
الجماهيرية - رغم كبرياتها العديدة -
أنها تسعى وراء الجاد من الأعمال
بالتزام أعضائها إلى جانب التزام
للمتفرفين الوافدين إلى الفرقة، هؤلاء
الذين لم نر منهم - في هذا العمل -
ما نراه دائماً من أمثالهم في مسرح
الثقافة الجماهيرية!! فكل التقدير
لهذا العدد الكبير الذي شارك في
هذا العمل الجاد الشاق، وتحية
للفنان «وجدي العربي» الذي لعب
شخصية مسجلة في تاريخه الفني
وكذلك «خليل مرسى» الذي وضع
بصمته على خشبات مسارح الدولة
ثم للفنانين [مصطفى أبو الخير -
سعيد صديق] لتمييز الأول بأدائه
الذي يماول من خلاله - جاداً - أن
يكون له أسلوبه الخاص به، والثاني
لتمكنه من زمام شخصيته ووعيه
بأتماعها، وكذلك جمال إبراهيم
مؤدى «سليم العثماني».

يسر الضوى

الحساسية الفنية الجديدة فى المسرح المغاربي

رجاء فرجات، ثم فى فرقة المسرح الجديد، منذ أن تشكلت نواتها الأولى فى فرنسا، ثم تبلور مشروعا المسرحي بعد عودة أبرز عناصرها الفاعلة إلى تونس.

وتعد الحركة المسرحية فى تونس واحدة من أبرز حركات الحداثة فى المسرح العربي المعاصر، وهى كاية حركة حداثة كبيرة لم تنهض من فراغ، وإنما سبقتها مراحل من الإعداد والتطوير بدأت بالمسرح المدرسي وتنامت عبر النشاطات المسرحية المتتابعة التى تلته وانبثقت عنه. وأصبح عطاؤها الراهن البؤرة التى صبت فيها عملية الوعي بدور

الاهتمام الكبير الذى أولته الدولة فى عهد بورقيبة بالمسرح وتدريبه فى المدارس وإقامة المسابقات المسرحية المستمرة بينها بالصورة التى أدخلت المسرح إلى كل بيت. حينما كان يتدافع الآباء والأمهات لشاهدة أبنائهم وتشجيع مغامرة مدرستهم المسرحية، والاعتزاز بما تحققه المدرسة من فوز على المدارس المنافسة، أو الفخض للفشل والمعمل على تداركه أسباب الفشل فى المسابقات القادمة. وقد رسخت هذه النشاطات للمسرح فى الوجدان القومى، وتبلورت نتائج هذا كله فى تجربة مدرسة الكاف، مع المصنف السويسى، ومسرح الجنوب، بقيادة

لاشك أن النهضة المسرحية التى عاشتها تونس خلال العقود القليلة الماضية، تشكل نروة الحركة المسرحية الراهنة فى المغرب العربي كله بقطاره الثلاثة تونس والجزائر والمغرب. لذلك لابد أن يتناول للمسرح المغاربي بعرض أهم ملامح المسرح التونسي المعاصر، قبل الانتقال إلى المشهد المسرحي فى الجزائر التى تمزقها الصراعات السياسية، وتنهال قوى التهمصب والظلام على مسرحها منذ سنوات، أو المشهد المغربي الذى يتعثر فيه المسرح إلى حد ما بينما يزدهر فيه الألب والنقد بشكل كبير. وتعود نهضة المسرح التونسي المعاصر إلى

المسرح الغابر، ونضجت على نيران تجاربها الهائلة شفراته المتميزة ولغته الركحية. حسب التعمير التونسي الأثير - الرافية. فقد كان أغلب أعلام هذه النهضة المسرحية من الجيل الذي تربى صببياً على الاهتمام بالمسرح إبان ازدهار المسرح الفرنسي في تونس، وانفتح وعيه شاباً على تجارب المسرح الفرنسي وتقنياته العالية، ثم غامر بصميلته الدرامية ليبلور مفهوم المجتمع المعاصر في فرنسا، قبل العودة بمحماسه تجريبه كلها نافسجاً إلى تونس للتعمير عن واقعها ومومها في (الورقة) و(غسالة النوانس) و(لام) و(عرب) وفي تجارب أخرى خارج نطاق «المسرح الجديد» كانت أبرزها (إسماعيل باشا) لتوفيق الجبالي ومحمد إدريس و(جما) والشرق العائث لرجاء فرحات.

والواقع أن السر في النجاح الكبير الذي حققه المسرح التونسي من تجارب حديثة شيقة يعود إلى تأسيس رواد التجريب في المسرح التونسي لما يسميه إخواننا القوانسة بدالكأبة الركحية أي الكأبة من فوق خشبة المسرح. وهي كأبة مفاديرة للمفهوم السائد قبلها في

الكأبة المسرحية والذي ينهض على كأبة الكأب المسرحي لنصه في «برجه العاجي» ثم تقديمه للفرج ليجسده على الخشبة. لأن الكأبة الركحية تحيل عملية التأليف المسرحي ذاتها إلى ساحة مفتوحة للتجريب المستمر الذي يتخلق عبره النص المسرحي مشهداً مشهداً من فوق الخشبة. وتتخاضر فيه كل عناصر العمل المسرحي بلغاته المتعددة من بصرية وحركية وسمعية ولغوية في بلورة المشهد وفي صياغة حركة العمل ككل. فكل جملة تخضع للتجريب المستمر الذي يختبر إيقاعها، ووقعها على المشهد كله، ومدى تناسقها أو تناقضها مع بقية مكوناته، وموقعها من فضاءه، ثم يصورها وبلغا لكل هذه العوامل الحركية والبصرية المختلفة حتى يستقر على أولق الصيغ المعبرة دراسياً عما يريد توصيله للمتلقى ولايمنى هذا أن الكأبة الركحية هي نوع من التأليف الجماعي المرتجل، وإن استفادت من تجربة الارتجال، واشترك الممثلين في تعديل النص المسرحي، ولكن ما يعنيه في المحل الأول هو أن «دراسيسته» النص المسرحي تحتل المكانة الأولى في

عملية الكأبة له، وتخضع هذه العمليات للحوار المستمر مع بقية شفرات العمل المسرحي وبلغاته المتعددة. بالصورة التي يتخلق معها نص متعدد الأصوات واللغات أي Polyphonic بالمعنى الباخيتيني لهذا المصطلح. لأن الكأبة الركحية وخاصة في تجاربها الناضجة التي تبلورت في السنوات الأخيرة لدى توفيق الجبالي والفاضل الجماعبي وعز الدين قنون وغيرهم تغشى في نهاية الأمر إلى نص ثابت غير مفتوح، بمعنى أنه لايسمح بتغيير أجزائه، أو بالارتجال فيه، أو بتصوير مشاهد، حيث تنتهي مرحلة التجريب فيه ليلة افتتاح العرض عادة.

ويعتبر مشروع توفيق الجبالي الذي يعد مسرحه الرمقي «التياتره» أبرز روافد الحركة المسرحية الراحنة في تونس أهم مشروعات الحساسية المسرحية الجديدة في الوطن العربي، وهو مشروع يتواصل ويتنامى منذ تجربته المهمة في (إسماعيل باشا) وعبر (تشثيل كلام) و(حاضر بالنيابة) و(مذكرات بيناخور) و(زول للممثلين) و(فهمت اللا) و(كلام الليل) وعى عمل من حلقات عديدة متتابعة

كانت آخرها (كلام الليل ١٠) و(كلام الليل) وهي أحدث حلقات مشروع الجبالي الكبير ليست مجرد حلقة جديدة في عمل مسرحي تقتابع حلقاته منذ أربعة أعوام فحسب، ولكنها بنية مسرحية فريدة، أو جنس مسرحي جديد ابتكره توفيق الجبالي، أكثر من كونه عملاً مسرحياً معيناً أقول أكثر من كونه عملاً مسرحياً معيناً؛ لأنه بالفعل أكثر من عمل وكل عمل من هذه الأعمال العديدة جدير بالاحتراف والدراسة. وأحدث ما شأنته له هو الحلقة العاشرة من هذا العمل المتعدد الحلقات، الذي تعتبر كل حلقة فيه عملاً مستقلاً، برغم اشتراكها جميعاً في هذا الاسم، الذي يوشك كما قلت أن يكون شارة تجنيسية أكثر من كونه اسماً لعمل مسرحي محدد. وهذا الانقباس في التسمية مقصود، في تصوّر، لأن المسرح لا يقدم عروضه، فلا يسميها مثلاً «كلام الليل ١٠» أو «كلام الليل ٣» أو «كلام الليل ٩» إلخ.

فـ «كلام الليل» عنده واحد ومتجدد أبداً، فيه من الثبات قدر ما فيه من التغيير والحركة، لأن الصيغة التي يتجلى فيها تسمح بهذا التجدد اللانهائي الذي يبتعث في

الذاكرة الجمعية كل ميراثها القديم عن كلام الليل المبعون بالزبد، والذي إذا طلعت عليه شمس النهار ساح، وكلام الليل هنا هو ريف المسرح وجوهره معاً، لأن المسرح لا يقدم عروضه إلا ليلاً، وقد اعتدنا أن نتعامل معه كما نتعامل مع كل توهيمات الليل الثابتة في ثقافتنا، ولذلك فإن توفيق الجبالي يطلق هذا الاسم الواحد المتكرر على كل المسرحيات التي بدأها عشية حرب الخليج عام ١٩٩١ واستجابة لكابوسها الرهيب، فقد أطلعت هذه الحرب بالكثير من الثوابت القديمة والأهوام القديمة، فتخلقت في بؤفة هذه الإطاعة بنية هذا العمل المتميزة، وهي البنية التي أتاحت لتوفيق الجبالي أن يخلق الجنس المسرحي الجديد الذي يقف بين مسرح العبث، وكوميديا الأنماط الشمسية، والمسرح السياسي، ومسرح الإثارة والتحريض، يستفيد من هذه الصيغ المسرحية مجتمعة لا ليحاكيها، أو يعيد خلقها، وإنما ليتجاوزها ويخلق بعد هضمه لألياتها ودوافع صيغها المسرحية المتعددة مسرحه الخاص الذي يبدع بنية مسرحية مستقلة عن الواقع الذي تصمد عنه وتتوجه إليه

بحيث يمكنها استقلالها تلك من إرهاب علاقتها معه من ناحية، وخلق تناظرها للعساس مع بنيته العميقة من ناحية أخرى.

فقد تجاوزت صيغة «كلام الليل» المسرحية مسرح الإسقاط السياسي بترميزاته المفخوخة، وتغلّت مباشرة مسرح الإثارة والتحريض وإن ابتعثت وظيفته الأساسية بشكل جديد، واستجلبت شعورية مسرح العبث المسرحية بعد أن وشحتها برداء واقعي، أو أفرقتها في خضم اللبالات اليومية. واستطاعت من خلال هذا كله أن تقيم تناظرها مع بنية الواقع العميقة التي تهدد من أفقها أي منطق تصافحي واضح، وسيطرت عليها النزعات العبثية، ففى واقع يعاني من فقدان المشروع الجمعي ووضوح الرؤية لا يمكن للمسرح أن يطرح قصصاً متماسكة لها بداية ووسط ونهاية، وفي واقع فقد تماسكه القديم، وتخلّى عن حلمه القومي وامتلا بالسرعات العربية العربية كان على المسرح أن يعود إلى البنية الأيسوبية التي يؤكد انفصال كل إيبسود فيها عن الآخر هذا الواقع العبثي الذي يتصارع فيه الأخوة ويضاللون في الوقت نفسه

مع الأعداء، وتطرح جدلية علاقة التجاوزات فيها جمالية جديدة هي أكثر الجماليات المسرحية تعبيراً عن هذا الواقع الغريب، وتتساوفاً مع جماليات الحساسية الجديدة ورؤى مابعد الحداثة في الوقت نفسه.

فالتناظر وليس الانعكاس أو المشابهة هو سر علاقة هذه الجماليات الجديدة مع الواقع، ولذلك يقدم توفيق الجبالي مسرحيته في برنامج العرض الطويل بهذا التقديم المهم الذي ينطى أي تماء بين النص والواقع: «كلام الليل هي فسحة حرة خارج الزمن والمصر. نترجم فيها ما لا يترجم إلى لغة، ونرسم فيها ما لا يشاهد بالعين المجردة. كلام الليل هي خيالاتنا اللطيفة حين ننصب له فخ التلبس بالفكرة، لينطلق على هوى استمتاعنا بالهذبة المبرجة التي نكث فيها كلمات السر، ونفتح الأبواب الخفية في وعينا وخوابنا وبعض طلاسنا، علنا نستروح ردها من الزمن من ثقل ما قد حمل على البشرية من محن ومضايقات. ولأننا أسنا تجار سلع مفسوخشة في سوق التهريب، فإن أي إسقاط على أشخاص أو أوضاع أو دلالات أو حوادث ذاتية هو للأسف من محض

الهذيان والفرور، وإن أية نية نيتية لحشر مرمل هذا العمل في بوتقة السوفية، هي فهم بليد للفن، وتقليص لخيال الفنان بسموه». وهو تقديم يستخدم كالفن نفسه لغة الأضداد ليفتح العمل الفني على أوسع أفق تأويلي ممكن، وليطرحه في ساحة الدلالات الثرية المترابكة التي يفقرها أي تأويل أحادي، ناهيك عن الإسقاطات المباشرة، فتلقى هذا العمل الفني بهذه الطريقة التي لا تخفى فيها الفن عن سمة أساسية من سماته وهي اللعب والإمتاع من شروط تكشف دلالاته للمشاهد الجاد، وتفتح ثماره الشهية لذلك الذي يقدر معة الفن، ويدرك أنها تتجاوز مباشرة المقولات.

أما الفاضل الجمالي فهو فارس المسرح التونسي الآخر الذي صمد وهذه مصرنا على أن يبقى راية «المسرح الجديد» مرفوعة بعد أن انتفض عنها فرسانها الأوائل، فأنس توفيق الجبالي تجربته المتفردة الجميلة في «التياترو»، وأعظم محمد إدريس بقلعة «المسرح الوطني» الخاوية وسافت أقدام فاضل الجزيري في رمال الشعبية الناعمة ومنازلة هياغات «النوبة»

و«المضرة» الهابطة، واختطف الموت الحبيب المسروقي بشاعريته الدرامية المتألقة. والجمالي واحد من أبرز فرسان الكتابة الركحية والحداثة المسرحية في تونس. وقد تابعت بقدر الإمكان تجربة «المسرح الجديد» الشيق في إنجازاتها الأولى التي شاهدهت بعضها على شرائط فيلمية، وتابعت بعضها الآخر في المسرح أو عبر نصوص مطبوعة، من (التحقيق) إلى (المسرح) و(غسالة اللنادير) و(الورثة) و(الأم) و(عرب). ثم تبيت مالها بعدما انتفض عنها عدد كبير من مصبوا الأوائل، واستأثر الجمالي وحده هو والمثلة القديمة جليلة بكار بها، وأصبحت تجربتهما بذلك أبرز تجارب جيل «المسرح الجديد» حيث استمرا باسم الفرقة القديمة منذ (الركعة) حتى (فاميليا) مرورا بـ(كوميديا).

وتقدم لنا مسرحية (فاميليا) التي عرضت في الصيف الماضي في مسرح «فرانسوا ستوبيز» ضمن مهرجان لندن المسرحي الدولي لغة درامية راقية تقترب كل تفاصيلها من الشعر المسرحي الضالض الذي يتجلى لنا في تشكيلات الفخساء المسرحي، وفي السيطرة على حركة

المطين فيه، وفي الاستخدام الحائق للألوان والإضاءة، وفي تطوير تقنيات تطوير المشاهد، وتكليف حركة الزمن وتطور الحدث في المسرحية من خلال تلك النقالات التي تلعب فيها المواجهة بين الإظلام والإضاءة في وضع آخر دورا تليفيسيا مبهرا، وفي استخدام الضوء والظل وجعل العلاقة بين الجسد أو الشيء وظله الذي يوشك أن يكون نوعا جديدا من خيال الظل المدمج في تكوين المشهد بطوية فائقة، وفي السيطرة المحكمة على إيقاع الحركة المسرحية وعلى النقالات اللينة بين المشاهد وفي اللجوء للرقص الإيماني كعنصر من عناصر الترويح الدرامي كلما تصاعدت الانفعالات إلى ذرى متوهجة حادة، وفي الاستخدام الحائق للترويح والتغريب معا من مطلق جديد، ولكنه بالغ الرمالة والشاعرية، تتجلى لنا ملامحه في استخدامه لبعض تقنيات التمثيل العضوي الأبي Bio-mechanical الذي بدوره تجسدية مايرهول المسرحية، أو ماوود أن أعوه بخلق الأكتة العضوية الذي قدمته لنا بمهارة فائقة المثلة الفذة للممثلة جليلة بكار في عرضها لحالات المرأة المتعددة في مشهد

«هاكّة» أي هكذا، كل هذه المفردات الأساسية في العمل المسرحي جزء لا يتجزأ من لغة العرض، خاصة إذا ما علمنا أن مخرج هذا العرض (الفاضل الجمعايني) هو مؤلف الذي يستخدم منهج الكتابة الركحية ويوظف كل مفردات لغة العرض المسرحي لتوصيل رسالته للمشاهد.

وتعتمد المحبكة المسرحية على مجموعة من العناصر الأساسية في مسرح فاضل الجمعايني، فهناك عنصر المحبكة البولييسية الذي شاعدهنا في (المرادة) وهناك الاستقصاءات للنفسية التي تنهض عليها (كوميديا) وهناك ميثولوجيا الحياة اليومية في بعدها التاريخي الذي شاعدهنا في (عرب) وهناك معاضلة الذات وتبكيها الذي يرسى في (غسالة النوارس). لكن (فاميليا) برغم انطوائها على عناصر تربطها بكل هذه المسرحيات السابقة، تتجاوزها جميعا لنقدم لنا نوعا فريدا من التنبش في الذاكرة. إذ تبتسو المسرحية في بعد من أيمانها كآنها مرثية للزمن ولذاكرة، وينش في طرايبها عن معنى التاريخ وحقيقة الهوية، وهو موضوع أثير لدى الفاضل الجمعايني في (عرب) وفي

فيلمه الأخير (شيشخان)، وتكتشف كل هذه الأبعاد التراكبية في المسرحية من خلال قصة عدة أخوات كن في ربيع العمر سبهما، خطف الموت منهن أربعا، فصرن في شباته ثلاثا، بكل الدلالات السحرية لتلك الأرقام، وتنتهي المسرحية في بعد من أيمانها على الجسد بين الشقيقات الثلاث الحاضرات، وأخواتهن الأربع الغائبات من ناحية، وقد أحال ظهور مفتش الشرطة المزيف «التهامي حصيرة» عند الأخوات الحاضرات إلى رديف للأربع الغائبات.

فالشقيقات الثلاث (وهناك مجموعة من التناصات التراكبية في لايوى النص، لا التناص مع شقيقات تضيقوف الثلاث وهدمن، ولكن مع عجائز ببيكو، وعراقات شيكسبير كذلك) يمسفن حالات ثلاث: العانس والأرملة والمخلقة أو مواقف أساسية ثلاثة في حياة المرأة في هذا العمر. وقد بلغن جميعا من العمر أرذله، ومن هنا فإنهن يقفن على الصافة الفاضلة بين الموت والارتداد للطفولة بدرجاتها المتنوعة، وقد استعلن إلى مرآة تعكس لنا شيخوخة مجتمع بكلمته، لقد عشن سبعين عاما من

حياة مجتمعهم، لكن ماذا بقي فيهم من تلك السنوات؟ لا شيء إلا مجموعة من الخرافات والتواريخ والذاكرة المضمومة، كذاكرة العرب جميعا. استعالت التواريخ لبنيهم، كما هو الحال مع عرب مرحلة التردى والتخبط ونهش الذات، إلى نوع من الخرافات والشعوذات، وتعمق شعورهم بالعجز والقهر والتهميش والضمرة.

والشقيقات الثلاث، باعتبارهن واقعا واستمارة معا، يعيشن على هامش التاريخ، التاريخ القومي والشخصي معا، كل ما يجمعهن هو رفضهن للموت، لكن أيكلن رفض الموت وازعًا للحياة أو ميروا للوجود؟ هذا سؤال من أسئلة المسرحية الكبيرة، أسئلة الهوية والمصير، يتسع أفق الدلالات في هذه المسرحية الجميلة التي بلغت فيها الكتابة الركيحة ذروة جديدة من ذرى تحلقها على يدى الفاضل الجعابيين الذي أبدع عالما مربع الجمال، يتحكم فيه المخرج/ المؤلف في كل جزئيات العرض، ويتيح للممثلين التللق وقد استخرج منهم جميعا أفضل ما عندهم، وتبلغ اللغة المسرحية فيه درجة عالية من الرفاهة والشاعرية.

ويصبح تجسيد هذه اللغة على المسرح تشكلا جماليا ممتعا يبهج العين بمنظره وألوانه وحركته، ويمتد الآن بموسيقاه ولغته المسرحية، ويبحث العقل على التامل والتفكير في واقعنا الإنساني، وفي وضعنا العربي الراهن على السواء.

وبالإضافة إلى توليف الجبالي وفاضل الجعابيين هناك عدد من مبدعي المسرح التونسي في الجيل اللاحق لجيل راود «المسرح الجديد»، وأبرز تجارب اللاحقين في تصويرى هي تجرية نور الدين الورغي في «مسرح الأرض» وعز الدين فنون في «المسرح العضوى» ورجاء بن عمار في «مسرح فوه وجمادى المزى في «فرقة السندباد»، ولأن من العسير علينا التوقف هنا عند كل هذه التجارب فستوقف هنا عند تجربة عز الدين فنون وفرقة المسرح العضوى بفضاء «العمراء» على مشارف المدينة القديمة في تونس العاصمة، وقد شاهدت لهذه الفرقة تجاربها المسرحية الثلاث وهى (الدالية) و(قمر طاح) و(المصعد)، وتعتمد البنية الدرامية في (قمر طاح) على عنصرى الاسترجاع والانتقاء، لأن للمسرحية تبدأ من

نهايتها، وتحاول استرجاع ما جرى خلال الأعوام الخمسة عشر التي انصهرت منذ رحيل بطلها الفنان حتى عودته واستئناف تفاصيله من الذاكرة الموشومة، أى أنها تبدأ من الواقع ومن محاولة فهم ما دار فيه من تحولات، أو بالأحرى من تشوهات، ثم تسترجع لنا التواريخ المضسمة، وتتلقى منها ما يمكننا من فهم هذا الحاضر والىوص في آلية التحول الذى جرى له، وهنا يكتسب عنوان المسرحية (قمر طاح) أو (قمر طاح) دلالتة. لأن هذا الاصطلاح يعنى فى العامية التونسية التوجه إلى مكان دون معرفة ما يمكن أن نتوقعه فيه، أى أنها تبدأ من فتح كل الاحتمالات على مصراعها، من شرط الحرية المفتوح على كل التوقعات، ومن إجهاز على أى افتراضات مسبقة حول الواقع أو مسار الأحداث.

أما الحكاية التي تسترجعها المسرحية من خلال الاختيارات الانتقائية التي تقدم لنا مدحات هذا التحول فهي بسيطة للغاية، ولكنها من شدة بساطتها قادرة على احتواء مسيرة الواقع التونسي، بل المجتمع العربى كله فى ثنايا تطورها البسيط، إنها حكاية هذا الفنان المثالى «بديع

الفنونه الذى أحال فى الماضى مقهى عابيا إلى فضاء مسرحى مشح بالحب والتواصل والإبداع. وعاش فى هذا المكان قصة حب مدمشة مع مطربته ورأى صوته الأولى سمعية التى يعود لنا فى بداية العرض باللوحه الجميلة التى رسمها لها، واستعاض بها فى رحلته عن سمعية الحقيقية التى فقدنا، لكن منصور رمز السلطة العملية الشرسه أراد امتلاك سمعية وتعظيم قصة حبها لبنيع، وعندما فشل فى مساعاه قرر اختطاف راقصة من الدرجة الثالثة ليجعلها «الملكة» نجمة المكان، وليضرب بها المجد الذى بناه ببيع وسمعية، ويغرض من خلالها ووها على المقهى/ المسرح مجموعة من القيم الجديدة والرؤى الجمالية والفكرية الجديدة التى يستفهمها فى استئصال كل ماأسسه ببيع وسمعية، فيترك ببيع المكان بل والبلد برمته، بعدما ساهم منصور فى تخليق المناخ الطارد الذى دمرت الياته المشروع ومبديه معاه، ويغيب فى فرنسا لخمسة عشر عاما ثم يعود كراوية الطيور المهاجرة ليكتشف ماجرى فى غيبته الطويلة، وليجد أن الضريف الذى هرب من عواصفه قد تحول إلى شقاء رازح

كثيب، وفى محاولته لفهم ماجرى تتفتح لنا أحداث المسرحية وتترابط من خلال هذا التفتح دلالات مابقى من التواريخ القديمة موشوشا فى الذاكرة وفاسلا فى ثورة الروح، وتتفجر اليات اللهور والمنف بطريقة تؤكد استحالة استمرار نظام منصور الشائنه الصنفه، يرقم انتصاره للواقع.

من خلال هذه الحكاية البسيطة يقدم لنا البده المسرحى التونسي من الدين قنون موضوع العمل الرئيسى، وهو تفخر الأهل بالجميلة ومشاريع الشباب المثالية الكبيرة وقد أحوالها الشهرة العملية إلى جثث مجازية يمثل بها الفضاء المسرحى، ويكبل وجوها غير المرئى كل الشخصيات بما فى ذلك شخصية المكان الذى انتابت تضاريسه وروحه مما مجموعة من التحولات أو بالأحرى للتشوهات الروميه، ولأنك أن لكل شخصية من شخصيات المسرحية الأربع نصيبها فى خلق هذه الجثث، لأن المسرحية تتجنب اللجوء إلى تبسيطات الأبيض والأسود فى رسمها للشخصيات، وتكشف عن عناصر الخير والشر الكامنه فى كل منها وإن تفاوتت

نصيب كل شخصية منها، ولكن لنصور المالك الجديد لأغلبية الأسهم فى المسرح القديم الذى لم تبق منه سوى أطلال شائنه وخرواب تصورها التواريخ القديمة والجرائم الجديدة، نصيب الأسد فى هذا المجال، فمنهج بناء الشخصيات فى المسرحية ينهض على عنصرى التماثل والتضاد الذى يمتد فيه قطب التضاد الرئيسى بين ببيع فى الطرف الاقصى للبراهه المشايبة الحالة ومنصور على الطرف المضاد للمكر والشر الذى تشرت مغالبه بقفزات جريده، وتقع على امتداد هذا القطب شخصيتى هرجة والمعلمة: فى الأولى قدر كبير من ببيع ومقدار ضئيل من منصور، وفى الثانية قدر مائل من الاثنين، لكن فى كل قطب من قطبي التناقض مقدار من نقضه، وهذا مايكسب هذه الشخصيات كثافتها وحيرتها معاه.

أما مسرحية من الدين قنون الأخيرة (المسعد) فإنها تطرح عددا من الأسئلة الأساسية حول الواقع العربى وحول العمل المسرحى على السواء، فالمسرح عنده بحث مستقر عن شكل وعن ممارسة دراسية تستطيع استيعاب متغيرات الواقع

واستشراف تحولاته، وهو بحث يتناول شتى مفردات اللغة المسرحية بقدر ما يتناول الرؤية والموضوع. وتستخدم المسرحية ما يمكن تسميته بالمسكة البوليسية المشرفة كإطار خارجي للعمل، والبنية الدرامية الاستراتيجية كشكل فني له لتكشف من خلالها عن دراما الواقع العربي المتردى، كما تستخدم الإضاءة والتوازن المبهدي المستمر لتحيل الشكل المسرحي نفسه إلى معادل بصري وحركي للازدواجية التي تريد المسرحية تمريرها، وتتخاضر في البنية المسرحية مجموعة من الثنائيات المتراكبة والصانعة لشبكة العلاقات المعقدة بين شخصيات المسرحية الأربع للكشف عن الازدواجية أو الازدواجيات المتعددة التي تتناولها.

أولى هذه الثنائيات هي ثنائية الزمن، فالمسرحية تتناول زمنين: الزمن الراهن الذي تدور فيه الأحداث والزمن الماضي الذي اغتصبت فيه البسطة قبل ربع قرن من الزمان وهي صبية في العاشرة من عمرها. وثانية هذه الثنائيات هي ثنائية المكان: فالمكان الراهن هو الفنق والمصعد ينهض على أحلال المكان القديم الذي كان مستودعا غريبا انتهكت فيه

البسطة واستدرجت إلى فضائه الممت لاغتصابها. وتحولات المكان تناظرها تحولات الزمان، وتحولات الشخصيات نفسها من اللاوعي إلى الوعي، والتي تتكون عبرها مجموعة ثالثة من الثنائيات المتراكبة التي تتجسد أمامنا من خلال شبكة العلاقات المعقدة بينها، ومن خلال التعارض المستمر بين مظهر هذه العلاقات وبخبرها. أما رابع هذه الثنائيات فهي الثنائيات المفهومية التي تتناول مفهوم الشر، ومفهوم الرجولة، ومفهوم العلاقة الضعيفة بين «الأنا العربية» والآخر الغربي، ومفهوم الاستقلال وغير ذلك من المفاهيم التي تناقشها المسرحية.

من خلال هذه التجارب والمغامرات المسرحية المتباينة يتجلى لنا مدى ثراء المسرح التونسي وإسهامه الكبير في بلورة الصناعات المسرحية الجديفة في المغرب العربي، أما إسهام المسرحين الجزائريين والمغربي فإنه أقل خصوصية وتنوعا، فإذا انتقلنا إلى الجزائر سنجد أن السؤال الملح الذي يشغل كل المسرحيات المعاصرة فيها على مدى تطورها في العقدين الماضيين هو لماذا تخشعت أحلام الاستقلال

الوردي؟ وماهي المسارب التي تسلك منها القهر والفساد إلى المشروع القوي الكبير ببناء مستقبل أفضل؟ وكيف استطاع الفساد أن يصبح هو القانون السائد والمسيطر، وأن يقاتل تلك الطاقة الشعبية الجبارة التي انجزت الاستقلال وبصحت من أجله بأكثر من مليون شهيد؟ وكيف تخلق المناخ الطارد الذي يدفع الجزائريين الذين بذلوا الدم من أجل الوطن إلى الهرب من بلدهم وتحمل الإهانات في المهاجر والمخافي، والصبر على القهر العنصري لهم في فرنسا؟ فالحركة المسرحية الجزائرية مشفولة بهجوم الواقع الاجتماعي والسياسي بالدرجة الأولى، يتجلى ذلك في مسرحيات مثل (الأجراد) و(اللاثام) لفريق «تعاونية أول ماي المسرحية» في وهران بقيادة كاتب نصوصها وبخرجهما عبد القادر علولة و(فاطمة) لمحمد بنقراط لفريق «مسرح القلعة» بالجزائر و(أبواب استراليا) وهي متوارة مدعشة للفنان الجزائري الشهير محمد فلاقي الذي يكتب نصوصه ويخرجها ويمثلها بنفسه، و(عرس الذئب) لفريق المسرح الجمهوري (أي الإقليمي) لمدينة قسنطينة. وهي كلها مسرحيات

مهمومة بدراما التحول الاجتماعي في الجزائر، ويأثر تراكم المشاكل الناجمة عن تناقضات حكم الجبهة الشعبية وإخفاقات أحلام ما بعد الاستقلال.

ولا تتجسد كل هذه الهموم والتساؤلات في مسرحية واحدة فخر تجسدها في (عرس الذيب) وهو تمثيل عامي جزائري يشير إلى اجتماع التناقضات غير المتوقعة، لأنها تمكنت من رصد تحولات الواقع الجزائري على مدى العقدين الثلاثة الماضية والكشف عن المساربات التي تسلك منها التدهور والتفرد إلى، واستطاعت في كشفها ذلك أن تضيء حالات التفرّد المأساة في الواقع العربي الأكبر من ناحية، وأن تكشف من ناحية أخرى عن تماثل جوهر الحركة في التواريخ العربية المعاصرة، برغم اختلافات تجلياتها وتباين تفاصيلها، وهي في ذلك تؤكد أن هناك مجموعة من الهموم المشتركة، ومن التحولات والمسارات المتماثلة التي جرت في أكثر من بلد عربي في وقت واحد، وتكشف لنا هذه المسرحية تناقضات الواقع الجزائري وتحولاته المعيشية التي كانت الخونة والسماصرة وقهورت

الوطنيين والأبطال، وتقديم لنا أجوبتها عن أسئلة المسرح الجزائري التي ذكرتها من قبل، لكن المسرحية لا تقدم لنا قصة ماجرى لبطلها «سليم» ابن الشعب البسيط الذي سرقته منه ثورته في تسلسلها المنطقي، ولكتبتها تعتمد إلى بنية مسرحية تجعل العمل الدرامي محاولة لاستنقاذ الذاكرة الوطنية وإعادة اختبار مسلماتها، وتعتمد لذلك على الاسترجاعات الزمنية (أي الفلاش باك) وعلى المزج بين المسرحي والواقعي من جهة، وبين الجسد على الخشبية بدماء والمعروض على الشاشة المقسمة عمدا إلى مريعات تحاول تفكيك الذاكرة وتحييمها من ناحية أخرى، وتستهدف من خلال هذا المزج التجريبي الذي لا يعادل إنسيابية الحركة فيه بين المصور سينمائي والمستعاد على الشاشة وبين الجسد مسرحيا أمامها إلا إصرارها على كسر أي توحد بين المشاهد والحدث، إرهاب قدرة الجمهور على التفكير فيما يدور أمامه تمهيدا للتأكيد على مسئولياته عنه، لأن الجدل الذي تقيمه المسرحية بين الجسد على الخشبية والمصور على الشاشة في مزيج من خيال الظل والخيالة لا يقدم لنا حوارا

بين الحاضر والماضي فحسب، وإنما بين الراهن والمقصود السياسي والاجتماعي ككله.

فالمسرحية تبدأ من نهاية هذه اللساة، ومن محاولة سليم للهروب من المستشفى وإجبار إدارتها على تمثيل قصة حياته التي كتبها للعرض على بقية المرضى: أي على الجمهور الذي يشهد المسرحية في كل عرض من عروضها، والذي يتوجه إليه المثلون بالحديث في بداية العرض، وقد وعد بينهم وبين المرضى للكشف عما يعانون منه من أمراض اللامبالاة والتواضع:

لما يضع الحق ويخلفه الظلم والعيب

لما الإنسان في وطنه يرجع فريب

وما يلقى محبيب

لما في وسط الفرح كل الآمال تغيب

لما المطر يسقط بلا ما الشمس تغيب

يحضر عرس الذيب

وإجبار سليم لإدارة المستشفى خاصة الطبيب والمدير على تمثيل قصته بحيث يلعب قاهره الحاليون أدوار قاهره في مختلف مراحل حياته السابقة منذ حصول بلاده على

الاستقلال، من ابن عمه حتى رئيس البلدية بينما يبقى المهرب الكبير غانبا أبدا، وحاضرا دائما في دراما القهر والاستغلال طوال الوقت، هو أول ملمح في تلك البنية الاسترجاعية التي تنعكس فيها أحداث الماضي على مرآيا الحاضر بالصورة التي تؤكد استمرارية دورة القهر والمقاومة، ونشرك الجمهور في المسؤولية عما يجري أمامه من تناقضات. فقد عمدت المسرحية إلى التركيز على تناقضات مرحلة الاستقلال التي تميعت فيها التناقضات الواضحة القديمة بين «الأنا» الجزائرية و«الأخر» الفرنسي، عندما استحوطت إلى تناقضات، داخل «الأنا» نفسها، ولكنها لا تقل خساراً من تلك التي كانت تدور بينها وبين المستعمر، بل تزيد عليها لأن العدو قد انتشع فيها بزي «الأنا» وأجهز في الوقت نفسه على كل أمل لها في المستقبل.

وإذا كانت (عريس اليتيم) قد لست وترا حساساً في المشاهد، فإن استقصاءات «تعاونية أول ماي» في وهران هي التي قدمت أهم إنجازات المسرح الجزائري المعاصر، لأن تجارب عبد القادر علولة - الذي راح غيلة ضحية التمعصب الأعى وضيق

الألق قبل ساميين - والتي بدأت بمسرحية (المايدة) عام ١٩٧٤ وتواصلت في (الأقوال) عام ١٩٨٠ واستمرت في النضج والتبلور حتى (الأجرام) و(الثام) تسعى إلى بلورة قالب مسرحي جديد طالع من إهاب الرواة الشعبيين، وقادر على جذب اهتمام جماهير القرويين الذين كانت الفرقة توظف بمروضها عليهم، وهو أسلوب يعتمد على القول باعتباره العنصر الأساسي في العرض، فالتهجير الذي تسمى الفرق الجزائرية إلى ممارسته يستهدف إهداف فاعلية «القول» باعتباره العنصر الأساسي في العرض، وتقليص الاهتمام بعناصر الفرقة المسرحية الأخرى من مناظر وميكورات ومؤثرات صوتية أو بصرية، وكان من النتائج الطبيعية لإغراق الخشبة من حول الممثل أن زادت أهمية الممثل في العرض وزاد الاهتمام على حضوره، وكان من نتيجة هذه التجربة بلورة مسرحية (الأجرام) عام ١٩٨٥ و(الثام) عام ١٩٨٨

وتعتبر (الأجرام) من أكثر المسرحيات تمثيلاً لإبداع هذه الفرقة وفهم عبد القادر علولة المسرحي؛

حيث تستخدم أسلوب الراوي الشعبي أو الحكواتي الذي يعتمد على الغناء وقوة الصوت المؤدى والمصحوب بالآلات موسيقية بسيطة إلى أقصى حد ويحكى الراوي القصة مفنأة أولاً ثم تنبثق من قلب الحكاية أشكال من الحركة المسرحية التي تتوخى تجسيد المكي، وتجنب إلى حد كبير الوقوع في فخاخ الإيهام، فما تلقينه المسرحية أقرب إلى التمسرح منه إلى الإيهام، ومن هنا يطرح هذا الأسلوب المسرحي منهجه الجديد في خلق مسافة التفكير الضرورية بين مايعرض على الخشبة والمشاهد، وبهذا الأسلوب الجديد قدمت (الأجرام) حكايتها أو بالأحرى حكاياتها المتتابعة الثلاث التي لا ترابط بينها، وإنما تخلق من خلال تتابعها وتجاوزها صورة للأجرام من أبداً الشعب الطيبين والمثوريين معا.

ومن الصيغ المسرحية البارزة في المسرح الجزائري مسرح الممثل الواحد، وأبرز فنانيه الممثل الجزائري اليارح محمد فلاق الذي قدم عدداً من العروض المهمة مثل (مغامرات تشوب)، و(كوكيتل غوروتوف) الذي أثار موجة من الغضب والاحتجاج

لجرائه المتناهية في تناول الكثير من الموضوعات والقضايا الحساسة التي كانت تصمت في الماضي بسياج من التحريم، إلا أن هذه الجراة نفسها على النظام السياسي في الجزائر هي التي جذبت له اهتمام الجماهير وحتى تلييد بعض أجنحة النظام السياسي ذاته، وتستمد هذه المسرحية اسمها من كوكبتيل مولوتوف بكلمة مشتقة من كلمة خوروتو العامة الجزائرية التي تعني العرب، ويتكون هذا الكوكبتيل العربي من ثمانية استكشاشات عن الانتخابات والقضايا الاجتماعية والتجليات الجزائرية لغياب الحرية والاستبداد وحتى من الصب وأخطار مرض الإيدز والعلاقات الجنسية ومسمود الإسلاميين، ويؤاد على هذا العرض أصدر الإسلاميون بياناً بأنهم سيشنقون محمد فلاق في ميدان عام إذا ما وصلوا إلى السلطة، أما مسرحيته (الاباس) فإنها قدمت في أحد الاستكشاشات حكاية طريفة عن الرئيس الجزائري الشاذلي بن جديد إبان سلطته في محاولة لكسر طوق التحريم السياسي المفروض على تناول رئيس الدولة بطريقة مرحة،

وكان لكسر هذا «التاب» وقعه الكبير على المشاهد وعلى المجتمع الجزائري ككل.

وأحدث أعماله هي (وابور استراليا) الذي ينطلق من واقعة حقيقية جرت في الجزائر عام ١٩٨٨، حيث انتشرت شائعة مفادها أن باخرة كبيرة قادمة إلى ميناء الجزائر لتنقل للشباب الجزائريين الراقب بالهجرة إلى استراليا.

فانبثق الآف منهم إلى السفارة الأسترالية طالبين تأشيرة بالهجرة إلى استراليا، هذه الحادثة هي التي استغارت محمد فلاق للبحث عن سر هذه الرغبة العارمة للخروج من الوطن، وللتعرف على الروايات التي يتسرب منها هذا النزوع الصاد للخطي عن أغلى ما يعتز به الإنسان، وهو الوطن، كسيف يتخلف المناخ الطارد الذي يدفع المواطن إلى الهجرة؟ وما هي الدوافع التي حدث بالآف الشباب إلى التجمهر خارج السفارة الأسترالية لاستجداء تأشيرة بالدخول إلى تلك الجنة الموعودة... اللجنة المصاغة من أحلام الخلاص، والتي تقدم في الواقع صورة بالسلب لما في الواقع الجزائري، بل الواقع العربي برمته، من تناقص وقصور.

وتوشك المثلة سونيا أن تكون المعادل الأنثوي لمحمد فلاق؛ حيث قدمت في مسرحية (فاطمة) وهي من عروض المظلة الواحدة صورة للمرأة المسحوقة اجتماعيا، إذ تتناول العرض هموم وحياة فاطمة الفقيرة التي تعمل «مساحة» أي غسالة تنظف الملابس والسلام والأرضيات وهي مهنة تأخذها من المصالح الحكومية وما يدور فيها إلى البيوت وما تنطوي عليه جدرانها من تناقضات وأسرار، وقد اختارت فاطمة أن تحكي لنا قصة حياتها في يوم الاستقلال الذي يزور فيه الناس شهادهم، بينما تكفي فاطمة بزيارة مستودع ذكرياتها التي تتجسد عبرها ملامح واقع اجتماعي يفص بالفساد والرشوة والظلم السياسي وفقدان الحرية وينعدم فيه إحساس المواطن بكرامته وشخصيته الوطنية بصورة ينداح فيها السردى في الغراس ويتم فيها توظيف العناصر المهاجرة من سفريه ومعارفات ليتأكد عبر هذا كله انشغال المسرح الجزائري بالهموم الاجتماعية والسياسية وتقديمها على ما عاها من مفهوم وهواجس، بما في ذلك هاجس التجريب والمغامرة المسرحية ذاته.

إذا انتقلنا بعد ذلك إلى المغرب سنجد أن أهم مسارحه كان مسرح الطيب الصديقي الذي سعى إلى المزاجية بين أشكال الفرجة الشعبية وبين النصوص التراثية في أعماله المتتابعة من (المقامات) إلى (ميوان سيدي محمد المجنوب) إلى (التربيع والتوير) إلى (الشامات السبع). لكن الاهتمام بمسرحه انحصر بشكل جذري منذ توجه مع قلة قليلة من المثقفين المغاربة بزيارة إسرائيل برغم مقاطعة المثقفين لها، ومسرح عبد الكريم برشيد الذي يسمى إلى بلورة اتجاه مسرحي يدعوه بالمسرح الاحتفالي، وفرقة «مسرح اليوم» لعبد الواحد عوزي؛ وهي كلها تجارب مسرحية تعي أهمية تجذر التراث المسرحي الشعبي في الثقافة الشعبية المغربية، وهذا هو سر انشغالها بمفهوم «الاستنبات» الذي يختلف كثيرا عن مفهوم الاقتباس التقليدي لأن «الاستنبات» يوفر للعمل الجديد فرائده واستقلاليته دون أن تثبت صلته بالمصدر الذي انطلق منه،

بصورة يتحول معها إلى حوار جنلي بين إمكانيات الأجناس الأدبية وتداخلها وتمييزها معا. وتحقيق ذلك في نوع من الفرجة التي تروم العودة بالمشاهد إلى طفولته إبداعية من خلال استغلال مرجعيات متعددة من الظاهرة الاحتفالية إلى توظيف العناصر التراثية إلى التحليق في فضاءات الخيال والتوهم وغير ذلك من العناصر.

ومن أهم الممارسات المسرحية الشعبية ومسرحية معروفة في منطقة بني غيات بالمغرب باسم «سونا» وهي ظاهرة مسرحية شعبية مركبة تعتمد على بنية اللعب داخل اللعب أو على قالب الحكاية التي تتفتق عن العديد من الحكايات كما في بنية (الف ليلة وليلة) وتنطوي على كل الميكرات والمخزون الاحتفالي الجمعي، وتقام هذه الظاهرة صبيحة عيد الأضحي وتستمر لمدة ثلاثة أيام وتشارك القرية كلها في اللعب، وفي بعض البرادى يستمر العرض لمدة أسبوع

وأم شخصيات اللعبة هي «سونا» زيجة الشيخ الأكبر الجميلة وممشوقة الشيخ الأصغر وأسيرة اليهودي الذي يخطفها ويشارك في اللعبة شخصيات عديدة من الرأى إلى العبيد والنساء والأطفال، وتستمر أحداثها في محاولة لتخليص «سونا» من براثن اليهودي والامتثال لطلابه أو مراوqته وخداعه على مسرور أول، وإشباع علاقة الحب بينها وبين الشيخ الأصغر الذي يناسبها عمرا على المحور الثاني وتستخدم فيها كل تقنيات المسرح الشعبي وأساليب التجسيد الدرامي من المساة وحتى الهزل والملهاة بصورة تكشف عن نبع ثرى تنهل منه تجارب الفرجة المغربية الجديدة في سعيها لتأسيس مرجعيات جديدة تعود بالمسرح إلى جذوره الشعبية الحققة وتطرح من خلال هذه العودة أسئلة المسرح الجوهرية من جديد ووفق مواضع حساسية مسرحية جديدة .

مخرج مصرى يحاكم شكسبير فى إيطاليا

فنانو عصر النهضة العظام أمثال ليوناردو دافنشى ومايكل أنجلو ورافاييل وغيرهم من الفنانين.

الأكاديمية المصرية للفنون بروما كانت البرصلة الهادية لخطواتنا النائية، وهى تطل على متحف الفن الحديث من روية تحيطها حديقة بديعة الألوان، وهى واحدة ضمن ثمانى عشرة أكاديمية عالمية للفنون فى إيطاليا، وعلى مبعدة بضعة أمتار منها ستتوقف لحظات أمام تمثال الأمير الشعراء أحمد شوقي، لنقرأ فوق قاعدته:

«قِفْ بروما وشاهد الأمر واشهدْ

أن الملك مالكا سيحانه»

يجعلهم يمتنعون عن البيع بعد المواعيد المحددة للإغلاق.

روما تسمى مصر لأيام هنا، لكنها تصر على أن تلاحقك، وتوقفك فى أكثر من ميدان، وتحت قاعدة مسلة شامقة، تتحسس نقوشها الهيروغليفية بجنين وحزن غامض، وفى متحف «عصر النهضة» بـ «فلورنسا الأقيمية» ستجنى متاعاً جسدياً إحدى الممياوات فى خشوع يليق بهذا الجسد الصغير الراقد فى تابوت أنيق، أنت فى حاجة إلى أيام وأيام لتحسسى على مهل كل ما فى غرف هذا المتحف من لوحات أبدعها

عندما تتجول فى شوارع روما ستفاجأ بأنك تحتفظ بالقاهرة فى قلبك، هنا تلتفت «ميدان رمسيس» بصنجه الذى لا ينقطع طوال أربع وعشرين ساعة، إذ تلتقى بضعة أفراد فى منتصف ليل روما، المدينة شبه غارقة فى سبات عميق، ستعرف السر وأنت تطالع هذه الوجوه الملمتة، وهى فى طريقها إلى العمل فى الساعة صباحاً، وإذا كنت مضطراً مثلى، وفدت سجاورك، فستقع فى مأزق حين تدخل أحد المحال التجارية بعد التاسعة مساءً لتشتري سجاثر، إنه الانضباط الذى



مشهد من مسرحية حلم منتصف ليلة صيفه

حول رؤسهم، يستعطف إلى جملة
واحدة مكتوبة بالعربية كلافقة
إرشادية للصياح، كل اللغات

في كل مكان ستحيطك الجنران
بلطال يرفرفون بأجنحتهم الملائكية،
وشهداء مصليين، وهالات نورانية



خالد جلال مخرج العرض

الإيطاليون شمع سحب الحياة
والحرية، أينما رايت وجهك ستسمعك
الأحضان والقبلات المضمومة في
الشوارع وفي الميادين وفي محطات
المترو، لكن الشرطي سيستوقفك في
بهو كنيسة الفاتيكان لتقطع القبة
عن رأسك قبل أن تستفيق من متابعة
امرأة تمسح دموع اعترافها بالخطيئة
أمام أحد القساوسة.

وفي متحف الفاتيكان ستظل
رافعاً رأسك إلى أعلى طوال الساعة
تستحضر ما بكل انجلق الراقد
على ظهره لمدة ثلاث سنوات، ربما
تمسح عن جبهته المرقق، أو تتناول
فرشاته التي فرغت للتو من قسمة
خلق الإنسان الأول حتى العوالم.

حاضرة، وهذا لوحة يتيمة في مدخل سلم قبة الفاتيكان تحرك من أن هناك ثلاثمائة وثلاثاً وثلاثين درجة سلم بعد النزول من المصعد، إذا كنت قادراً على اجتيازها فإنه بإمكانك أن ترى روما كلها من مكانك أعلى قبة الفاتيكان عاصمة المسيحيين الروحية، وأصغر دولة في العالم.

الحضارة الغربية حضارة مادة لأروح، هكذا قال لنا الكاثوليك كيف؟ والبيوت تستحم في الشمس أو الثلج، الجبال غابات كثيفة الخضرة، هذا المكان المعبود لابد أن يمنح أهله روحاً فذة، فعندما تعبر الشارع ستوقوف السيارات حتى تصل إلى الجانب الآخر دون فزع (سقط واحد منا في الشارع إهيباً، التف الإيطاليون حولنا للمساعدة - لا للفرجة - ضابط الشرطة قبل أن يسأل عن هوياتنا، طلب منا أن نذهب به إلى المستشفى للأطمنان).

في «فينسيا» تلك المدينة العائمة، تتخلّى عن حذرك وأنت تمشي، فوسيلة المواصلات بالمدينة هي القوارب الصغيرة، ولابد أن تسأل

عن «جنول» الشاعر على محمود طه و«جسر التتهيدات» آخر مكان كان يرى المدينة من فوقه المحكومون بالإعدام، وفي ميدان «سان ماركو» تتخلّق لغة سريعة بينك وبين الحمام الذي لا يشبه حماماً فزعمتها نقات أجراس ساعة الجامعة في ديوان الشاعر أمل دنقل.

روما متحف مفتوح، في كل مكان ستري متجهاً، وهذا هو المسرح الروماني تحتل واجهته المقصورة للكلية، وأسفل القيمين غياية الجب الذي كان يصارع فيه العبيد الوحوش حتى الموت، أي متعة كان يراها أولئك البلهاء للكلين في فرجة كهذه؟! المكان متجهم وكلته يحمل وحشة صرخات دامية عبر قرنين من التاريخ، في مكان كهذا باليونان كان الهدف الأول من الفرجة هو الوصول بالإنسان إلى مرحلة يتظهر فيها من غرائزه.

في إحدى الامسيات قدم المخرج الشاب خالد جلال عرضاً بالإيطالية على مسرح «الانفيريون» بروما عن نص شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف»، وقد بدأ

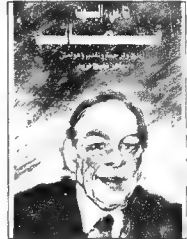
الإعداد لهذا العرض من خلال عمل ورشة مسرحية بالأكاديمية، كان الأمر مقتصرًا في البداية على تدريبات إعداد الممثل، ثم الالتحاق على اختيار نص كلاسيكي لتقديمه بشكل عصري مع ضرورة عدم المساس بجوهره أو محتواه الإنساني، واستقر الرأي بين الجميع على تقديم عمل شكسبير هذا، وفي كلمة وجهها المخرج خالد جلال للجمهور قال فيها «اجتمعنا لعمل أول برولة.. كانت ملة.. ملة لدرجة أننا جميعاً استسلمنا للنوم، وبين ضحكات الحلم ونمروح الواقع قادنا شكسبير للبحث عن الحقيقة.. ربما نعتز عليها.. لذا رجاء.. لاتوقظونا».

وبين الاستسلام للحلم في النوم، والصحو في نهاية العرض تدور أحداث المسرحية من خلال فريق جوال يقدم أعمال شكسبير بشكل سي، وفي لحظة يظهر فيها طيف شكسبير متهمًا إياهم بإفساد التراث العالمي، ومن ثم إفساد الذوق العام، والنزول به إلى مستوى متحدر من الوعي، وفي المقابل يتهمه الفريق الجوال بالسوداوية، فكل

أعماله تنتهى نهاية مأساوية فاجعة،
فالبطل نصوحه مثل «أوفيليا» و
«هاملت» و«عطيل» و«ديسمونة»
تنتهى حياتهم بين الانتحار أو القتل،
وجسمود المسرح فى حاجة إلى
الضحك لا إلى الكآبة، فيصرخ
شكسبير إذا كنتم تطلبون
مسرحيات كوميدية فانتم مخطئون
لأن عالمكم ممثل بالأسى، ومن
الأولى أن تواجهوها، لا أن تديرها
ظهركم لها ومع ذلك يقص عليهم
رواية كوميدية، ويصحبهم لحلم
منتصف ليلة صيف وبين مشاهد
النص الأصلي يتدخل شكسبير
معلنًا اندماجه، لإصرارهم على
تقديم عمل كوميدى فى ظل هذه
الصروب والكوارث والمجاعات التى
يخض بها العالم. النص الأصلي
مكون من خمسة فصول، قام المخرج
خالد جلال باختزاله فى فصلين
لدة ساعتين، فهو يرى أن شكسبير

كشاعر كبير كانت أعماله تنسم
بوجود عدد كبير من المونولوجات
الطولية، وفى الوقت الحالى سيكون
الممثل مملًا إذا ظل وقتاً طويلاً
يتحدث بمفرده على خشبة المسرح.
لقد استعنى المخرج موسىقى بعض
الأغنيات الحديثة والإيقاعات
الأفريقية وموسيقى «جيمس بوند»
والفيلم العالى "Jove Story" وهذه
الآخيرة كان لها وقعٌ خاص فى
ذاكرة المتفرج، فهي مرتبطة فى ذهنه
بفكرة رومانسية، وعندما تاتى
كخلفية فى مشهد رومانسى داخل
العرض فإنها تثير الضحك أكثر مما
لو استخدم المخرج موسيقى خاصة
بالعرض، كما أن خالد جلال كان
مقتصدًا فى استخدام الديكورات
البسيطة التى تعكس أجواء
سيريلالية، وفى أغلب الأوقات كان
يشتغل على المساحات البيضاء من

خلال ستارة توهم باللم، وكأنك فى
مكان غير واقعى، فالعرض يدور فى
إطار حلمى بالأساس خالد جلال لا
يسجن نفسه فى قالب فنى معين أو
مدرسة مسرحية محددة، وقد بدا
ذلك فى إخراجة لأعمال لـ يونسكو
وتوفيق الحكيم ودورنمات
وغيرهم فى جملة أعمال وصلت إلى
خمسة وعشرين عرضاً، وشارك فى
كل دورات مهرجان المسرح
التجريبى، ممثلاً مصر فى مهرجان
«أفينون» بفرنسا عن مسرحية
«سوريس ديكوبران» كـرنفال
الأشباح». وقد تكون فريق العرض
الذى قدمه بروما مؤخرًا من مجموعة
من الهواة الإيطاليين، من بينهم طبيببة
ومصام ومهندس معمارى، وهم فى
الأصل أغنياء، فى فريق مسرحى
اسمه «اللويس» حضر معهم خالد
جلال بروقات عمل مسرحى شاركه
فى إخراجة مع مخرج إيطالى.



الفلسوي (للأدب) في أوامس
الخمسينيات: فإنه فتح بهذا الكتاب
أفاقاً جديدة أمام النقاد ووجه
انظارهم إلى ما يجري على الساحة
العالمية على أيدي اللغويين وطغاء
الأدب من انصار الحداثة والمبشرين
بما بعدها. وتواصلت أعمال الدكتور
لطفي بعد ذلك، تأليفًا وترجمةً
وتحقيقًا، وقد كان آخرها هذا الكتاب
(ميثافيزيقا اللغة)، الذي يضم خمسة
وعشرين مقالاً في النقد بمفهومه
الشامل الذي تذوب فيه العمود بين
ما هو شعري وما هو فلسفي، ما دام
يجمعها معا الوجود اللغوي، بالمعنى

الهوامش التي اغنى بها المترجم
كتابه، والمقدمة التي كشف فيها عن
محاولاته الكثيرة لترجمة إليوت إلى
العامية أحياناً، وإلى الشعر الموزن
أحياناً أخرى، فإذا أضفنا إلى هذا
كله، المقدمة التي كان قد كتبها لهذا
العمل الشاعر الكبير الراحل صلاح
عبد الصبور، سنقف على مدى
أهمية هذا الكتاب، الذي صدر عن
دار المستقبل بالإسكندرية ومكتبة
للعارف ببيروت في حوالي ٣٥٠
صفحة من الأقطع الكبير.

● ميثافيزيقا اللغة

حين أصدر الدكتور لطفي
عبد البديع كتابه الرائد (التركيب

● ت.س. إليوت: قصائد

ترجمة جديدة لقصائد الشاعر
المشهور ت.س. إليوت في الفترة
الواقعة بين ١٩٠٩ - ١٩٦٢، يقدمها
ناقد معروف باستلاكه لخاصية
اللغتين العربية والإنجليزية، هو
الدكتور ماهر شفيق فريد أستاذ
الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة:
وعلى كثرة ما لدينا من ترجمات
سابقة لأهم قصائد إليوت
ومسرحياته الشعرية، فإن هذه
الترجمة الجديدة تستمد قيمتها من
خبرة المترجم بالأدب الإنجليزي ومن
سعة اطلاعه على عيون الأدب
الغربي عامة، هذا فضلاً عن



العامة للكتاب في ١٣٠ صفحة من القطع المتوسط.

● مطارح حط الطير

هذا هو عنوان الرواية الأولى للاديب الشاب ناصر الحلواني، الذي أصدر من قبل مجموعة قصصية لفتت إليه الأنظار بما انطوت عليه من رؤية حدائث اللغة وللكتابة الأدبية عامة. وفي هذه الرواية يستفيد ناصر الحلواني من خبرته السابقة ليقدم نصاً تتضافر فيه البنية السردية بالبنية الشعرية للغة، على الطريقة التي بدأ بها ناصر مجموعته القصصية الأولى، صدر الكتاب ضمن سلسلة (كتابات جديدة) التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٠٠ صفحة من القطع المتوسط.

لنضع الفكر الفلسفي كما ظهر عند اليونان، ولكي يثبت جمال المزدوق أصالة الفكر الشرقي، حاول أن يناقش حجج المفكرين المتعصبين الذين ينكرون على هذا الفكر أصالته، كما أنه لجأ إلى تحليل النصوص التي وصلتنا من مصر ويابل قبل أن تبدأ الفلسفة في اليونان بقرن، لكي يكشف عما في هذه النصوص من رؤية فلسفية عميقة، كان لها دورها الرائد في توجيه الفكر البشري، صدر الكتاب عن دار الهداية في ٤٠٠ صفحة من القطع الكبير.

● أعشاب صالحة للمضغ

ديوان جديد لواحد من أبرز شعراء السبعينيات في مصر، هو الشاعر محمد سليمان، وفي هذا الديوان يواصل الشاعر تأكيد مكتسباته التي بناها في ديوانه الأربعة السابقة من خلال معجم شعري متميز ينحاز إلى اليومي والمألوف، وينفر من الجزالة المدعاة، وأيضاً من خلال رؤية تنسج عالمها من التفاصيل الصغيرة في الحياة اليومية. ينقسم الديوان إلى ثلاثة أعمال شعرية كبيرة، هي (مجازات - زواجر عائلية - هكذا.. في المقهى). وقد صدر الديوان عن الهيئة المصرية



العريق لهذا المصطلح. وتظل مقالات الكتاب جيمعاً مخصصة لهذا الفهم مهما تنوعت مجالاتها، فمن (الاسم والمسمى) إلى (الرمزية في الأدب والنقد) إلى (جسيم الشعر) إلى (مفهوم الحداثة) .. إلخ. صدر الكتاب في ٢٨٠ صفحة من القطع الكبير عن سلسلة (دراسات أدبية) التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب.

● إلفكر الشرقي القديم

كتاب جديد للدكتور جمال مبرزوقي استاذ الفلسفة المساعد بكلية الآداب جامعة عين شمس، ويهدد الكتاب حول قضية أساسية هي: أصالة الفكر الشرقي القديم وأحقية أن يحتل منزلته باعتباره نجراً للفلسفة وتمهيداً ضرورياً

اصداق، إبداع

الشعر

الماضي إلى قصائد جديدة صرة متوهجة بحرارة التجربة ومكنية بوجه الإيقاع وذلك هو الصديق خالد مهرا، أما الصديق فهدى عبد الشافي فملته بنشر للمرة الأولى في هذا المكان ، وقصائده القصيرة تستحق التشجيع أما الشاعر الضيف دياب ، فيكتب نثرا تترك الحكم عليه للقراء ، وإن كنا من جانبنا لا نرى فيه طاقة شعرية ولاتحب لأصنافنا أن يكتبوا على هذا النمط .

إليه، وربما يستطيع من يخلص للشعر-منهم أن ينطلق إلى مستويات أبعد على طريق الإبداع الشعري الطويل، ففي هذا العدد من ديوان الأصفياء مثلاً، قصيدة لشاعر استقر وأصبح في غنى عن النماذج الجارية المعتادة، هو الصديق عبيد الرحيم الماسخ، وقصيدة أخرى لشاعر ينطلق في تجاربه من القصائد العمودية المحدودة الالف التي نشرنا له نماذج منها في العام

يتوجه إلينا أصداق كثيرون بالمتاب شهرا بعد شهر لأننا لم ننشر قصائدهم ضمن (ديوان الأصفياء)، ولو أننا أوردنا أسماهم لفنأى بها المقام ولما تلبت مساجدة ننشر فيها ما اخترناه من قصائد متميزة، ومائد أن ترد به على أصفيائنا الأعزاء العائدين منهم والعائدين، هو أن مانختاره في الديوان كل شهر يصلح مثالا للمستوى الذي نطلب منهم أن يصلوا

مُصارحة

عبد الرحيم الماسخ .

كَمْ اطعْتُ الوعدَ فارتفعتْ نفسىُ صعوداً
فجاء السُّقوطُ المُضَرِّجُ بى
يتلمس صبيها جديداً بيتاً الحقيقةً في غيبيها
لى طريقى إلى مُطلقاتِ الأمانى
ولى أن أسير ولى أن أقفُ
فلماذا تحاصرنى يازمانى بتوهمك المُرتجفُ؟

لا تَعْنِى... لِمَا زَمَنِى
أَرَمَقْتَنِى الوعدَ المَقْبِيهَ
وَالرَّيحُ تَقْلُبُ قَلْبِي غَصَصاً فَعَصْنَا
فَيَلْبِى تَم الصُّبُورَاتُ عَلَى لَهَبِ الشُّجَنِ
لَا تَعْنِى بِمَا لَدَ زَهَدَتْ وَمَالَمْ تَعُدْ
هَجْنَانِ الحَنَانُ تَحَاصِرُهَا غَرِيبُ الرُّوحِ
وَالْوَقْتُ نَافِذُ اللَّيْلِ تَقْتَصِرُ الْفَلَكُ الْمُرْتَعِدُ

نون

خالد علي مهران
الغنايم - أسير

وبالصمت دوماً لاني سجين
وراء الحدود التي تحتوي
وتعلن عن حقها في امتلاك.
فيا للصون
إذا ما عشتك رغم الحدود
ورغم المسافات.. رغم الحكايا التي ينسجون
فلما تُرين من الناس لوماً
فقلبي نذرته للحب حباً
ومزى إليك بطبي
يساقط عليك الفؤاد بما تشتهين
من الخل حيناً من الذهب حيناً
يساقط عليك الفؤاد بما تشتهين
من الخل حيناً من الذهب حيناً
وحيثاً زهوراً من الياسمين
وهنا يدبك هنا وتركيبي.
دعيني أفتش في راحتك
عن المعطر هذا الذي أبتغيه
وعن سندس فيهما أشتيه
خديني.. سأبحر في ناظريك
أنا السندباد الذي تشدين
يمضي شراعي إلى حيث لا شيء نخشاه يوماً.
إلى حيث لا نلتقينا غير

من غير، وحق المعين التي لاتخون.
حق الكلام الذي في فؤادي وحق السكون
يبريق الحروف التي تدعيها
لأفتكزل في الكون سحرًا وعشقًا
وتفتح بوابة للجنون
حق التي بداها في انتهائي
وأسكنتها طوع امرئ دماي
والنور من نورها يهتدون
ومن وحيها يستقيم الحكايا
وفي وجهها تستقيم المرايا
ومن أجلها يستطاب المنون
أحبك جداً.
وإني لأعلم كم يذعن
أناس كثير يقولون قولي
يهيمون عشقاً ولا يهدأون
ويلقون بالورد في كل صوب
ويلقون بالبوح في كل حين
والحن أنا لست منهم لاني
أنا لست بدعاً من الماشقين
أحبك جداً.

الوذ يخونني عن البوح حيناً
وباللمح حيناً

قصائد قصيرة

فارس عبد الشافي عطية
شبراخيت - الجيزة

كانت البُتْ ترفض
أن تحسني شايها
والشباب يبعثر فوق شفاة السماء
قهوة مستحيلة!!

(٢)

: قبلة واحدة
بعدها أنتى للسماء
قالها
وانتمى للقصيدة!!

(١)

النجوم التي افلتت من مداراتها
لم تعد نائمة
فاسمحي للفلام..... ينامُ
على رثة الوقت
يسبح بين المجرات
يقرأ مايتيسر من سورة الليل
والنجمة الفالئة

(٢)

في الصباح الجميل

احتضار

عبد الرحمن محمد أحمد
نجع حطوي

لذلك نمضي إلى وجهه
من رحيق الرؤى
بعيدا عن الزيف
والخوف والإنكسار
وفي كوكب الروح شرع
وفي كل
وجه
سؤال

سنمضي وحيدين أو مبهمين
جهنم تحت وسائدنا تشهق
وصوت المعرى يندق التناقيس
لاترجعوا
مدينتنا تحترق
وخلف النوافذ
نبرون يسفر من كل شيء
سئنا من الركض خلف الفراغ

من قصيدة : عودة

أحمد دياب سيد
الروائي الجديد

بينى وبينها ...
وكلمتنى كثيرا
عن الانفصال المؤقت
فلم أكترب بالضرورة
ولم أقدم أى حلول
تعالى ثانية إن تعبت
وإن سمرتك شمس الموائى البعيدة
استقلنى أى باص
يرجئك إلى
ظلال النخيل
إلى الساقية

أجرت جدا
حين ينسلكنى
الفرح
وله أبكى كى
أنتهى لى دخلت
جالة الإكتئاب القسوى
عاجدى هذه
الرسائل
بما قاله لى
وأبكى طله رزمة ورق كبيرة
ومارتك على سجانى
ألفطع فيه أى مزيل
حين وصمت خطا فاصلا

قصيدة

فى هذا الباب أصبحوا معروفين
ومنهم إيهاب رضوان سعد ومنى
سعيد وسميح الموضى ووفاء
رضوان.. ومنصورة عز الدين
ومصطفى عوض وماهر منير كامل..
وغيرهم ولا بد أن يأتى اليوم الذى
تبرز فيه أسماءهم.. بعد اكتمال
أدواتهم الفنية.. بشكل أفضل ونحن
فى انتظار هذا اليوم.

يتناسون فيها نحن نعيد الإجابة مرة
ثانية. إن القصص التى تنشر فى الفن
أو فى باب الأصملاء - وهذا ينطبق
على الشعر أيضا - فإن القارئ
سينتبه إليها إذا كانت جيدة بالطبع.
واغن أننا المجلة الوحيدة التى
تعطى مكافآت - حتى لو كانت رمزية -
للشباب الذين يكتبون وينتقدون
أن بعض الشباب الذين نشرنا لهم

هذه مجموعة جديدة من القصص
التي اخترناها لهذا العدد.
ولابد أن البعض منكم يتساءل -
كما تفعل الصديق إيهاب رضوان
- إلى متى سنظل ننشر فى باب
الأصملاء؟ ألم يعن الوقت لتسرى
إحصائنا النذر فى متى إبداع؟
وقد أحببنا على هذا السؤال من
قبل. ولكن لأن الأصملاء ينسبون أو

عمت مساء أيها الجميل

ماهر منير كامل
المنصورة

ومن ثمنه امتلكوا العماثر والعريات والمتع.. سالت أين هو الآن؟ بهجوه تابع ربه: ربما يستعد الجيش لكشف اللغز.. أما نحن فكما ترى ننتظر الموت بنفس راضية.. فهل تنتظره معنا؟ تركتهم لأبحث عن السر..

يضرب كفًا بكف.. يشكو من عطشه وجوعه، قلت له: كيف وأنت الفلاح الراعي الصياد.. قال بتأثر بالغ: كنت.. أما الآن فلا فائدة مني غير العفر، فربما أجد شيئاً أفضل مني.. واصلت السير.. نفس مضطربة.. عتمة ما بعدها عتمة.. تمعرت في لحم ساكن.. سالت: من سبب نومه في العراء؟ رد بأنه لم يستطع السفر إلى بيته لأن القطارات وكل وسائل المواصلات تمطلت.. تركته وزاوت المشي.. سمعت هسيساً خفيفاً.. خفت.. ارتفع الصوت العاد يثن.. ألهمت الخطى.. وجدتها تنبع نوراً فضياً.. من وضعك في تلك العفرة؟ اهتز جسدها العاري فبان نيلها الفخمي.. ما حكايتك؟ سمعت دموعها كلاً هاهنا زمانك تموت فيه عرائس الحكايات دون أن تكمل حكاياتها للأطفال.. لم أحتل.. جريت..

طلع الحجر.. الجوع ياكل معنيتي بضراوة.. العيش يجفف حواسي.. على البعد رأيت شجيرات زاهية.. فسرحت.. همست بقطب بعض الأوراق لأبذل ريتي.. بجناحيه العريضين خفق بشدة.. تزلزل كياني.. سحب جسمه الأسطواني المغطى بالحرشيف المموه بالقران الطيف.. ثمان ضخماً جداً.. أهتميت خلف صخرة.. خاطبت بأعلى عيبرتي: من أنت؟.. استعرض قدراته..

فرع بيتنا.. كلام لا ينتهي عن المستقبل المظلم.. ما العمل؟ قالتها أمي المرعوبة من فكرة الغد المرتقب.. جاء رجال الوفاق للحي.. نبق عمالهم طلبة ضخمة.. لم ننتظر.. هممنا بأوميتنا.. أكوأنا الفارغة.. لم يحصل أحد منا على نقطة.. حفر رجال الحزم ونظمونا.. للآء بطعم السكر.. الشهيد.. الحياة.. الجنة.. نيل بلا ماء.. كيف يا بنت العظيم..

رحلت وحدودي هذاء عاجز ورأس مشتملة.. جاف.. فتت الرائحة.. كتيب مرير.. باعث للبكاء والحسرة.. من أخذك؟.. أسرعت إلى حكيم النهر الساكن في كوخه القديم.. ما السر؟.. فحش.. بعدها راح يريت فوق خزانة.. يحذره: إياك من النفاد قبل نهايتي..

كالنوم سرت بمصاداة المجرى الضاوي.. تذكرت القصر الرافض يوماً في الانتصار، والمدمش أننى كنت أجده في اليوم التالي كما هو.. عفى.. متوهج.. يشرق من نفس مكانه، فاسخر من سذاجتي.. إنه فقط يستهم.

من مجموعة حليقي الروس نذوت.. رجال عراة تماماً.. نضاف.. طوال.. وجوههم متشابهة إلى درجة كبيرة.. تسالت وكيف لأم واحدة إنجاب كل هذا العدد دفعة واحدة؟.. ألتيت السلام.. رداً بأفضل منه.. عن سر جفاف النهر استفسرت.. صممتا.. كررت السؤال راجئاً.. أجاب كبيرهم بتحفظ: لقد كفروا بالخير.. فسرقوا بعضهم، بعد ذلك لم يجدوا سوى النهر فسرقوه،

بع ناراً وكبيراً من فمه .. اختفت كل الشجيرات ظهر
مكانها جدول ممتلئ بالماء طاف فوق سطحه جيش رجال
.. نساء .. فتيات .. فتيان .. أطفال .. مضوقون بالمبال
والأسلاك ومطمنون بالسكاكين والخناجر .. جيش
لهيوانات نافقة .. فوارغ زجاجات خمر وبيرة ..
سرنجات مستعملة .. ملأء ملوثة .. لبن متخثر ..
سمالى وتماسيح مسعورة .. مع الرؤية أحسست بروحي
تتسلخ منى .. تسمرت .. أما هو فقد حرك جناحيه
لينقض .. فتشهدت .. فاستجابت رجلى للجري ..

الوقت ظهر .. اقتربت من قرية صغير على ضفافه
الخابية .. ولجت .. استقبلني شيخ بلحية طاهرة .. سألته
عن السر؟ .. ابتسم ووصلنى إلى زميله .. شيخ بلحية
أكثر طهراً .. سألته عن السر وصلنى بدوره إلى الصاحة
الكبيرة .. جمع كبير .. يصدرين صوتاً واحداً خافنا
مترنماً .. أنصت من المحتمل أن تكون صلاة .. أمرنى
أحدهما بالتطهر .. استغريت كيف وأنا لا أجد ما أشربه
.. أشار الآخر ناحية صنبور مفتوح يتدفق منه الماء

بغزارة .. تعجبت .. أدرك الشيطان فقالا فى نفس واحد
: جرب .. معقول! ماء بلا ثقل .. اندمشت أكثر حينما
ارتويت وشعرت براحة وسكينة تسفلنى .. هل هو إكسير
الحياة؟! تطلعت وشاركتهم صلاتهم .. اندمجت فى
سجودهم .. ركوعهم .. لجاهتهم .. مع الوقت الذى لم
أعد أعرفه وجدتنا نصرخ بتضرع مخزايه .. فجأة ..
أنشقت الأرض من تحتنا .. اندفعت المياه .. لم تنقطع
صلاتنا .. المياه تحيطنا .. بنفس الهمة نصلى .. المياه
تكفى لنهر .. لنهرين .. لأكثر .. القرية غطست تماماً ..
كل واحد منا وجد نفسه داخل قارب .. القوارب تندفع
بجبروت التيار .. فيضآن .. المياه تتشعب .. القوارب
تفترق لوحناً لبعضنا البعض مودعين .. قاربى يعرف
طريقه .. نفس الطريق .. نفس الرجوه التى مررت بها لكن
بسرعة مذهلة .. كائن داخل مركبة فضائية متطورة جداً،
من شدة سرعتها.. انفلقت عيني وحينما فتحتها ألفتنى
أجلس على أحد مقاعدك الحجرية اتمالك بنهم واشتياق
وبينى وبين نفسى اتخذت قراراً لن أراجع عنه .. سأنام
الليلة فى حضنك ..

رسالة

وفاء رضوان - النسوة

شراء قصة جديدة لك كنت أتمنى لو أتيتمتها .. وبالإس
فقط ظهرت النتيجة مطنة عن رسوبى فى الانجليزى -
فصرخت أمى وهاجت وأقسمت أن تحرق كل رواياتك
التي بالبيت مع بداية العام الدراسى الجديد .. لأنها تعتقد
أنك السبب فى رسوبى .. ولما أكدت لها أنى أكره
الانجليزى .. وأنه لا ذنب لك فى ذلك.. وأنت إذا كنت

لقد حيرتني معك .. فهل يرضيك أن أظل أتعذب هكذا
بسببك؟ وهل تعرف أن أمى قطعت كل صورك التى كنت
أزين بها حجرتى - لأنها وجدتي ذات يوم متلبسة بقرابة
إحدى قصصك ولا أذاكر؟

ولما استمحلتهما أن تترك لى واحدة منها أقسمت أن
تقطعها جميعاً .. وفى الأسبوع الماضى حرمتني من

على الذهاب إلى المكتبات خوفاً على منك؟ أكل هذا من أجل رسوبي في الانجليزية؟

لماذا لا تخبرها اني اشم بين كلماتك مثير الحياة..
وانى ابصر نورها بين سطورك - وأمس الصديق
والإخلاص فيها؟ - إنى أرجوك أن تخبرها بذلك - وإن
تكتب لها سروراً قبل أن يبدأ العام الجديد - وينفذ فى
حكم الإعدام بحرق رواياتك - إنى استصغرك أن تكتب
وبسرعة - فهل تفعل ذلك من أجلي؟. وأغلقت الفتاة ذات
الأحد عشر عاماً رسالتها إليه .. بعد أن ختمتها بتحية
رفيقة.. وأمسكت بها بين يديها تقبلها - وتسللت من الدار
قبيل الغروب - دون أن يراها أحد - وسارت بخطى وحلة
تتمر مكان تعرفه جيداً منذ كانت تذهب إليه مع أمها -
لزيارة جدما - ولما وصلت إلى المكان - وضعت الرسالة
على غير أحدهم - وانصرفت في صمت .. عائدة إلى
الدار - تنتظر الرد..

تؤثرنى إلى المد الذى يجعلنى أرسب فى الانجليزية..
فإنه كان يجب أن أرسب فى كل المواد.. لا فى الانجليزية
وحده.. لما قلت ذلك.. صرخت أمى فى وجهى وقالت إنى
أريد أن أجننها.. وأقسمت مرة أخرى أنها ستحرق
رواياتك.. وأمى تعتقد أنك أفسدت على.. وأصبحتى
بلوثة.. بعد أن لاحظت أنى لا أتمدح إلا عنك ولا أمدح
غيرك.. وإن معجمى لا يعزى غير لفتك.. وإن الحروف
الأبجدية عندى لا تتمدى حروف اسمك.. وإنى أهتم
بكتبك أكثر مما أهتم بأى شيء آخر فى حياتى - حتى
نفسى - وإنى أستطيع أن أحفظ فصولاً من رواياتك ولا
أحتمل حفظ بيت واحد من نصوص أبى تمام الذى أكرمه
أو جملة من قوانين نيوتن التى لا أفهمها.. وأنى أحفظ
تاريخ حياتك - وأعرف استحقاق هؤلاء المقربين إليك..
أكثر مما أعرف أقاربى .. وإنى معنورة فى كل هذا - وأنا
أرثى لحالها ولكن ما دخل رواياتك بيننا - وما ذنبها أن
تحرقها أمى .. وما ذنبى أن تحرمنى قراتها - وتحرم

العودة إلى الحاضر

شيرين محسن محمود - القاهرة

- أمى ما الذى يحدث فى العالم؟ لماذا يحدث هذا؟!

- لأن هذه هى الحياة يا مها، هذا هو القضاء والقدر.

- أى قضاء وأى قدر يطلب ذلك؟ القتل والسرقة

والإرهاب، ولماذا؟ إنى حزينة جداً يا أمى.

- ولماذا تحزننى يا مها؟ ليست لنا صلة بظك الحوادث

والجرائم، إنى لماذا تحزننى؟

وصل إلى سمعها صوت المنذع:

استمرار العنف والتصادم بين إسرائيل وفلسطين.

مصروع ثلاثة وإصابة أربعة وعشرين آخرين فى
عملية إرهابية استهدفت السلام والأمن.

تم القبض على القاتل الذى قتل شقيقته وظليها
نتيجة محاولة سرقة شقتها.

أغلقت التلفزيون وسالت أمها:

- لاني أعيش في هذه الحياة، أعيش فيها سواء
مفخرة أو مجبرة، وتقولين لي.. لماذا أحزن؟

- مها .. ماذا تقولين يا ابتي؟ أتريدن أن تضلعي
المجتمع بمفردك؟ هل تستطيعين أن تحققى الأمن
والسلام الذى عجز الكثيرون عن تحقيقه؟

- لا أريد هذا ولا ذاك، لا أريد هذا المجتمع بكمله لا
أريده.

- أين ستذهبين ؟

- سأنهب إلى حجرتي حتى لا أفقد وعيى.

- استيقظي يا مها، استيقظي يا حبيبتي لتهمي إلى
عملك. لم أرد أن أزعجك أمس وتركتك نائمة، أظنك الآن
نسيت أوهاملك وهواجسك.

نظرت إليهما مسها نظرة طويلة تدل على الرفض
والاستنكار، وذهبت إلى عملها وانتهى يومها الذى كان
يبود ولكنه سنة وليس يوماً وفى المساء زارهم وخطيبها :

- أهلاً مخلص أين كنت بالأمس ؟ لماذا لم تتصل بى
؟ لقد كنت محتاجة لك جداً.

- أريد أن أخبرك بشئ يا مها سوف تسمحين به
جداً، لقد بعث شقتنا.

- ماذا تقول؟!

نعم بعثتها، فكما تعلمين انى اشتريتها بعشرة آلاف
من الجنيهات وبعثتها بخمسة عشر ألفاً.

- ماذا تقول لأبد أنك تمزح !

- صدقيني يا مها .. لقد فعلت ما سمعت.

- وكيف تفعل هذا بدون أن تستشيرينى؟

- ولماذا أخبرك ؟

- لانها حياتنا ومستقبلنا وشقتنا، ثم من أين سنجد
شقة مثلاً بثمنها؟! لقد تعبت منك واستجملت غيرتك
الزائفة وحقدك على كل الناس. مللت من كل شئ فيك،
ظننت انى سأمسلك. لكن يبدو من الصعب القيام بذلك.
فالدافع الذى جعلك تبيع شقتنا سيكون هو نفس الدافع
لتبيع كل شئ. لا أريدك، ولا أريد أن أراك خذ ديلتك،
وأخرج من حياتى.

وهي نائمة رأت حلماً غريباً، ورجلاً لا تعرفهم

- من أنتم ؟!

- ليس المهم من نحن ؟ المهم اننا آتينا لإسعادك
 وإزالة الحيرة والقلق والحزن عنك، ماذا تريدن؟

- لا أريد أن أعيش فى عالمى، لا أريد حتى اسمى،
أريد أن أعيش فى عالم آخر.

- وتركين عالمك؟!

- نعم أتركه .

- لكنه عالمك الذى يضحك بما فيه من عيوب
وحسنات.

- لا أريده.

- وما مواصفات العالم الذى تريدن العيش فيه ؟

- إنه عالم خير يسوده الأمن والمصبة والوفاء
والسلام.

- إذن هيا بنا إلى ذلك العالم، ها قد وصلنا. سوف
نتركك إلى عالمك الجديد.. الوداع.

- إني مريض جداً يا صغيرتي وأتالم بشدة.
 من شغللكم فليساعديني أحد، فللتعاونوا حتى
 نساعدته، وتدخله أقرب مستشفى ، هيا أرجوكم.
 ليس عندي أي مستشفى أو طبيب.
 لماذا ؟ أياحب يشفي الناس أم بالإخلاص؟ إن هذا
 الرجل يموت . فهل يشفيه حبكم وإخلاصكم؟ فإين إذن
 الحب؟ أين؟ يا إلهي .. لقد مات وأنتم السبب، الحب
 والإخلاص السبب، عدم التعاون السبب.
 لا أريد هذا العالم الآخر ، أريد عالمي بخيره وشره،
 أريده.

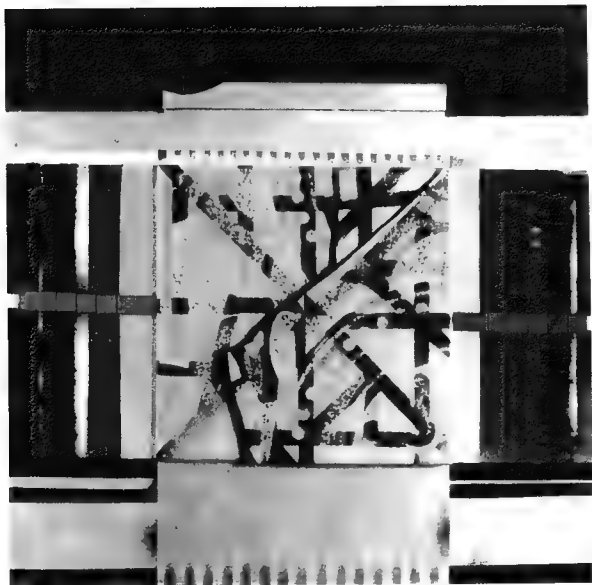
- أنتِ حزينة مرة أخرى ؟
 - أنتم ثانياً ، الحمد لله انكم هنا لا أريد هذا العالم.
 - أنتِ التي اخترته.
 أرجوكم لا أريده.
 واستيقظت منها من نومها، وقالت الحمد لله على ما
 كان وما يكون وما سيكون.

ما أجمله من عالم يسوده الحب والإخلاص .. هذا
 الزوج وزوجته كم هم سعداء..
 - من أنتِ ؟
 - أنا اسمي .. اسمي صفاء .
 - أهلاً يا صفاء ، هل أنت غريبة عن هذا العالم ؟
 - نعم .
 - لكن اسمك ملائم لحياة الصفاء التي نعيشها.
 - هل أنتم متحابون فيما بينكم ؟ هل يسويكم
 الإخلاص والوفاء والأمن ؟ هل يسويكم السلام والتعاون؟
 - نعم ، لكن لماذا التعاون ؟
 أستم متعاونين متضامنين تساعدون أنفسكم ليرتقى
 المجتمع.
 - لا لسنا كذلك... فما دمننا نحب، فما الحاجة إلى
 التعاون أو إلى ارتقاء المجتمع من عدمه.
 - أه .. أه .. فليساعديني أحد أني مريض.
 - ماذا بك يا رجل؟





نحت : للفنان حازم المستكاوي
يتميز هذا العمل بقدرته على أن
يتعامل مع قيم الجمال في الجسد
الأنثوي بطريقة غير تقليدية تزيل
الصواجز بين النقائص وتحصيل
المختلف إلى مؤثلف، لتصبح نعومة
الجسد محسوسة بقوة من خلال
المعالجة الخشنة للسطح، وتصبح
فتنة انشاعة الجذع الظاهرة، دليلا
إلى فتنة أشد في التفاصيل المتروكة،
ورمزا للمسكوت عنه.



رؤية جدارية من معرض الفنان سيد اللاماش المقام حالياً بقاعة اتيليه القاهرة.

لحدا



العدد التاسع • سبتمبر ١٩٩٧

تجليات الجسد

روى جديده فى الفن والادب والتعليم الانسانية

كولن ويلسون

جورج باتاى

كينيث كلارك

إدوار الخراط

أحمد زايد

شاكر عبد الحميد

ماهر شفيق فريد

هناء عبدالفتاح

أنور مغيث

مجدى عبد الحافظ

ديوان العاشقات
ألوان من صور الحب فى شعر النساء

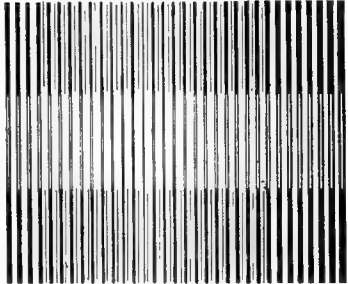
اكتشاف الفنان أنطونين آرتو - رسالة نيويورك

أحمد مرسى

المجمع



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيزت

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢٥٠٠ ليرة - الأردن ١٠٢٥٠ دينار
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦٤٠ جنيهاً شاملاً البريد
وترسل الاشتراكات بمحاولة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عدداً) ٢٦ دولاراً للأستراد ٤٣٠ دولاراً
للهيئات مصافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ما يعادل
٦ دولارات، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور الخامس -
ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٢٩٣٨٦٩١

القاهرة . فاكسيلي : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : جنيه ونصف

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده، واللجنة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

السنة الخامسة عشرة • سبتمبر ١٩٩٧م • جمادى أول ١٤١٨هـ

هذا العدد

■ اللغة

- ليس للجسد حدود..... إدريس السـراط ٦٩
نفس تحبب جذاً..... مثال المـهـد ١٠٠

■ المكتبة

- الحياة الجنسية عند العرب..... عبد الله شـهـر ١٤٦
للعرق والجسد..... فـهـم الـبـن مـرسي ١٤٩

- إصدارات جديدة ١٥٢

■ الرسائل

إعادة اكتشاف للفنان الطنوني آرتو. «نيويورك»

- مع مقزعة بالأتون أصـمـد مـرسي ١٥٤

■ المكتبة

- ورشة لتسينوغرافيا مع مقزعة بالأتون هـ. ع ١٦٩

- اصـلـقـهـم ١٧٢

■ الافتتاحية

- تجليات الجسد تجليات الإنسان... أحمد عبد الطي هـجازي ٤

■ الدراسات

- الجسد والمجتمع..... أمـمـد زـايد ٧
الأجساد المتحركة..... أنور مـنـبـث ١٦
الحري في الفن وفي الحياة..... كـيـث كـلـاز ٥٣
تـمـنـي ابراهيم ٥٣

- الرواية ومعركة الأدب الجسدي.. كـيـث مـنـبـث ٧٤
ت: أحمد عمر شافق ٧٤

- أنثروبولوجيا الجسد والمثلية..... شـاكر عبد الحميد ٨٦
الجسد الإنساني بين مدارس للفلسفة. مـجـدي عبد الحـلـل ١٠٢

- التحول الفيزيولوجي لفرجة الجسدية. مـسـلـح مـالـكـان ١١٣
ت: غـلـفـة المـلـوكـي ١١٣

- د. هـ. لورنس شاعر للتجلى الجسدي ماهر شـفـوق لـرـيد ١٢٣
تدويمات على معزوفة الجسد..... فـهـم عبد الفتـاح ١٣٦

■ الشعر

- ديوان للماشقات (مختارات)..... مـنـ طـب ٧٤

تحليات الجسد.. تحليات الإنسان!

الجسد!



نعم، نحن نلح في الحديث عن الجسد، نتغنى بجماله، ونزيت عليه، وكنصت إليه في قوله وفعله، وفي جده وهزله، وفي سكناته وحركاته، وحين يصحو ويغفو، وينشط ويكسل، ويتألم وينتشي، ويذبل وينتهي.

نحن نراقب أجسادنا وأجساد الآخرين، نراقبها بعطف وحب وإعجاب وافتنان، كأننا نراقب أكبادنا التي تمشي على الأرض. بعضنا يفعل بجسده ويتوحد فيه فلا يراقبه، أو يراقبه دون أن يعي أنه يراقبه. وبعضنا يتحول إلى مجرد وعي منفصل عن جسده، يراقب فعل الجسد ويتأمل ردود فعله، كأنما يفصل بين الجسد والوعي به في الرجل ذاته أو في المرأة ذاتها فافصل. وبعضنا يعيش بجسد محض كما يعيش أي كائن طبيعي لا يعرف الوعي المنفصل عن الفعل أو عن الدفقة الحيوية.

والذى يحدد مكاننا، فى أى فريق نحن من هؤلاء الفرقاء الثلاثة، ومن أى نقطة ننظر إلى الجسد الذى يحدد مكاننا العمر، والثقافة، والعمل. فأنفعال الشاب بجسده يختلف عن أنفعال الطفل أو الشيخ، والثقافة التى تجعل الجسد أداة أو موضوعا غير الثقافة التى تجعله كيانا حرا وغاية لنفسه، والنحات ينظر للجسد الذى يصوره غير نظرة الموديل أو النموذج الحى الذى يجلس أمامه لجسده.

وليست النظرة إلى الجسد مجرد نظرة فورية تحددها الشروط الفردية وحدها، بل هى نظرة عامة أيضاً تتبناها الحضارة، أو الثقافة، وتشيعها فى الناس بحيث يكون للمجتمع ككل نظرة موحدة للجسد، بصرف النظر عن اختلاف ظروف الأفراد.



ونحن نقف الآن أمام نظرتين مختلفتين للجسد. نظرة موروثه تقابل بين الجسد والروح، وإذن فالجسد يعنى المادة، والشهوة، والخطيئة، والجهالة، والظلمة، والأرض والعدم. والروح تعنى العكس، فهى العقل والعفة، والعلم، والنور، والسماء، والخلود .. إلى آخره.

وهناك النظرة التى تشيء الجسد، طالما هى تشيء الإنسان، وتحوله إلى مجرد أداة للربح أو المتعة وذلك فى إطار تقسيم الاختصاصات فى المجتمعات الرأسمالية المعاصرة.

وإذا كانت النظرة الأولى قد انكرت الجسد إلى حد قتله كرد فعل للنظرة الوثنية التى ألهمت الجسد، فالنظرة الاستهلاكية المعاصرة انتهت إلى هذه النهاية ذاتها ولكن بطريق أخرى. فقد أصبح الجسد صناعة بعد أن انتقلت الحضارة الاستهلاكية المعاصرة من استنساخ الصور والنصوص إلى استنساخ الخلايا والأجساد.

لهذا نتحدث عن الجسد بإلحاح ونستدعيه، ونتغنى بجماله وذكائه، ونعيد الاعتبار له سواء فى وجه ثقافة العصور الوسطى الرهبانية، أو فى وجه ثقافة العصور الحديثة الاستهلاكية.



نحن نقاوم الذين يقتلون الجسد ويحتقرونه ويحبسونه ويكيلونه بالأغلال المادية والمعنوية
باسم الدين.

ونحن نقاوم الذين ينتهكون الجسد، ويشيئونه، ويعرضونه للبيع والشراء، ويستنسخون
منه نسخاً تصلح للبيع بالجملة!

نحن نقاوم إنكار الجسد، ونقاوم الثقافة التي تعمل على انتهاكه ووأده، ولهذا نتحدث
عنه، ونستدعيه، ونتمثل حضوره المبدع في الحياة والفن.

حديثنا عن الجسد، هو حديث عن الجمال البشري، والذكاء البشري، والتجربة البشرية
المبدعة - التي لا يمكن الفصل فيها بين مادة وروح.

إن تجليات الجسد هي تجليات الإنسان!



صدر براين تيرنر^(١) كتابه (الجسد والمجتمع) بعبارة من نيتشه ربما نجد فيها مفتاحاً لقراءة هذا الكتاب الهام. تقول العبارة "إن وجبة كبيرة تكون أسهل هضمًا من وجبة صغيرة جدًا". فأول شرط للهضم الجيد أن تعمل المعدة بكامل طاقتها. ومن ثم فإن المرء يجب أن يعرف حجم معدته.. وتأتي كل مظاهر التميز من الهضم - فالنشاط الزائد Assiduity - كما ذكرت من قبل هو الخطيئة الفعلية ضد الروح المقدسة.

هذه عبارة تبدو بسيطة وساذجة في سقريتها، ولكنها بالغة الأهمية في نهجنا للقضايا التي أثارها تيرنر في هذا الكتاب حيث وضع الجسد في بؤرة الاهتمام السوسيولوجي بنفس الطريقة التي يضع بها نيتشه الجسد في بؤرة العالم. فليس هناك من حقيقة تميز الكائنات البشرية أقوى من الحقيقة التي مؤداها أن هذه الكائنات لها أجساد وهي نفسها أجساد.. والكائنات البشرية هي كائنات مجسدة مثلما هي كائنات لها نوات. بل أن التفاصيل الخاصة بالوجود الجسماني تسيطر على حياتنا اليومية، وتدخلنا في جهد متواصل لتناول الطعام والاعتسال والتناسل وارتداء الملابس والنوم. ويؤدي أي إهمال لإدارة الجسد إلى ألهم المبكر أو المرض أو الضل وطى للمستوى الأعم الأشمل فإن المجتمع - وكما يذكرنا كارل ماركس مراراً - لا يمكن أن يوجد دون إعادة إنتاج مستمر ومطرد لأجسادنا ودون توزيع هذه الأجساد على الأمكنة الاجتماعية. كما أن الإنتاج المفرط فيه للأجساد بالمقارنة بالأرض ومصادر الغذاء المتاحة يفرز شكلاً مغايراً من عدم النظام: المجاعات والصرب والأوبئة وبالرغم من أن هذه الملاحظات تبدو موحفة، إلا أن الوجود الجسماني

الجسد والمجتمع* استكشافات في النظرية الاجتماعية

B. Turner, The Body and Society, Basil *
Blackwell, Oxford, First Published 1984 Re
printed, 1989. P.272

للأشخاص لم يؤخذ ملاحظاً جاداً إلا من قبل عدد قليل من المنظرين. إن أية إشارة إلى الطبيعة العضوية (الجسمية) للوجود الإنساني تشير في ذهن عالم الاجتماع صورة الدارونية الاجتماعية أو الاتجاهات البيولوجية الاختزالية أو البيولوجيا الاجتماعية. ولكن دراستنا هذه تتأسس على مقدمة نظرية مؤداها أن هذا التراث النظري ما هو إلا نماذج تحليلية لا تجدى فتيلاً في التطور الأصلي لسيولوجيا الجسد... وأرد في هذه الدراسة أن أطرح الفكرة التي مؤداها أن نظرية شاملة لملم الاجتماع يجب أن تتأسس على وعى بالوجود الجسدي للفاعلين الاجتماعيين وتكاثفهم كسكان.

ويكشف هذا الاقتباس المطول من الصفحة الأولى لمقدمة الكتاب عن أن الكتاب لا يقدم تفسيراً لعلاقة الجسد بالمجتمع في ضوء التيارات الكلاسيكية للبيولوجيا الاجتماعية أو الدارونية الاجتماعية. بل أن النص يجعلنا نتوقع طرحاً جديداً من المؤلف لتحليل هذه العلاقة. ينهب المؤلف إلى أن نظرية علم الاجتماع قد انشغلت لفترة بمناقشات حول طبيعة النظام الاجتماعي وإمكانية قيام المجتمع وكيفية تحقيق الضبط الاجتماعي وطبيعة العلاقة بين الفرد والمجتمع. ولم يهتم علم الاجتماع بالجسد إلا ككيان عضوي (كما في نظرية باسوفت عن الفعل الاجتماعي) أو ككيان معبر عن العلاقة بين الحاجة والطبيعة (كما في نظرية ماركس) أو ككيان حامل للذات (كما في التفاعلية الرمزية) أو كعامل لطافة الرغبة (كما في الفرويدية). وفي مواجهة هذه الاتجاهات يحاول المؤلف أن يعيد صياغة الفكر الاجتماعي بحيث يحتل الجسم مكانة في نظرية علم الاجتماع. ولقد قدم المؤلف رأيه حول هذه القضية في

الفصل الرابع من الكتاب بعنوان «النظام الجسمي» Bodily Order، ويقدم هذا الرأى على إعادة صياغة مشكلة النظام الهرمية الشهيرة. وفي المشكلة التي يقال أن علم الاجتماع قد تبلور حولها، بحيث تتحول إلى مشكلة التحكم في الجسد وضبطه فكل مجتمع تواجهه مهام أربع: إعادة إنتاج سكانه عبر الوقت؛ التحكم في أجساد سكانه عبر المكان؛ كبح الجسد الداخلي (الرغبات) من خلال النظم؛ وحضور الجسد الخارجي في الحيز الاجتماعي وفي ضوء هذه المهام فإن عملية تنظيم المجتمع ما هي إلا تنظيم للأجساد - داخلياً وخارجياً - عبر الزمان والمكان إن تحليل هذه الأبعاد الأربعة يوصلنا بشكل مباشر إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجياته (التي ترتبط بالتحكم في الفردية وخلق الاتجاهات نحو الزواج والإنجاب والإشباع الجنسي). كما توصلنا إلى تحليل بناء القوة (خاصة القوة الأبوية الخاصة بتنظيم العلاقات الجنسية)؛ كما توصلنا إلى تحليل انساق الرموز المرتبطة بحضور الجسد في العالم. وأكثر من هذا فإن هذه الأبعاد الأربعة تمكن من تحليل ما يصيب المجتمع من مشكلات وأمراض وفي أمراض إما إنها تتعلق بالسكان أو تتعلق ببناء أجساد هؤلاء السكان.

وتقدم الأفكار التي يطرحها تيرنر في هذا الكتاب على مراجعة لأفكار ميشيل فوكو خاصة أفكاره عن نظم الجسم. أو العلاقة بين المعرفة وشكل مراقبة الأجساد ومن ثم فقد خصص الفصل السابع من الكتاب لمناقشة هذه الآراء. ويقدم رأى فوكو على تتبع لأساليب الغذاء في المجتمعات الغربية. حيث اكتشف أن تنظيم الغذاء ارتبط في البداية بالنظرة الثيولوجية إلى الأنسجة

الحيوانية الحية، ثم ارتبط بعد ذلك بالطلب الأخلاقي ليرتبط في النهاية بالعلم. فالخطاب المعرفي - بينما كان أم طبيعياً أم علمياً - هو الذي يفرض إرادته على الجسد وهو الذي يعدد أساليب ضبطه والتحكم فيه، ويتبدى ذلك في الاختلاف في وظيفة الغذاء تحت النظم المعرفية المختلفة. لقد كان هدف الغذاء في الماضي هو إشباع الرغبة وضبطها، ولكن تمت وطأة النزعة الاستهلاكية المعاصرة فقد أصبح هدف الغذاء هو إيقاظ الرغبة وأصبح الحضور الخارجي للجسد من خلال وسائل التجميل والرياضة أهم من ضبط الجسد من الداخل، كما خضع الجسد ذاته للكثير من أشكال الضبط والمراقبة بدءاً من قيود الملابس وحتى قيود المسحوق والتعدادات ولقد انتقد المؤلف أطروحات فوكو حول علاقة أشكال الخطاب المختلفة بتكوين الجسد وضبطه، متهمها بإيهائه فهم الخطاب الغذائي خارج سياقه الاجتماعي وكأنه شيء مستقل عن وعي الجماعة وإرادتها ومن ثم فقد دعا المؤلف إلى موقف ينظر - مثلاً - بنيتشه - إلى كل أشكال الخطاب على أنها نتاج صراع مستمر للجماعات الاجتماعية لتأكيد إرادتها وإمكانياتها. فإذا كان الجسد هو نتاج الخطاب الغذائي المسيطر، وإذا كان ذلك الأخير هو نتاج الجماعة بصراعاتها، فإن الجسد في النهاية ما هو إلا مقولة لجماعية. ولكن يتحقق المؤلف من هذه الفكرة ناقش وجهتي نظر كل من ماركس ونيتشه حول مفهوم الجسد، وهي مناقشة قدمها المؤلف باستفاضة في آخر فصول كتابه فقد حدد ماركس الطبيعة البشرية العامة في ضوء حقيقة أن الإنسان يعمل في الطبيعة بشكل جمعي لمد حاجاته، وأنه يتحول أثناء هذه العملية إلى إنسان ذي وعي يمكنه

من أن يحول الطبيعة وأن يملكها، ومن ثم تصبح الطبيعة ذاتها منتجا اجتماعياً. ويعتبر الجسد في المفهوم الماركسي موقفاً للعمل ووسيلة له وأنه محكوم بعوامل اجتماعية خارجية. أما نيتشه فقد اعتقد أيضاً أن المعرفة توجد في المصالح المرتبطة بالصاحبات العملية والتي تكشف عنها اللغة والتي تعتبر أول وآخر ما تملكه من الواقع. ولم يسمه ذلك اعتقد نيتشه أن الوجود هو منتج تصنيفي من منتجات المعرفة واللغة ولذلك فقد اعتقد نيتشه أن الوجود الجسماني لا يسبق الأنساق التصنيفية للمعرفة. ومن ثم فإنه لا يدعو أن يكون مقولة اجتماعية وهذا هو الرأي الذي طوره ميشيل فوكو في نظريته لعلاقة الجسد بالمجتمع. والذي طوره - بدوره - مؤلف الكتاب ليستخلص منه أطروحاته حول علاقة الجسد بالمجتمع والتي تقدم على الفكرة التي مؤداها أن تحليل أساليب التحكم في الجسد - الفردي والاجتماعي - وشكل حضور هذا الجسد في الحيز الاجتماعي يؤدي بنا إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجياته وأشكال بناء القوة فيه.

ومن الواضح الآن أن هناك اختلافاً بين طرح مشكلة الجسد عند هذا المستوى وطرحها في الاتهامات الأخرى كالدارونية الاجتماعية. إنها محاولة - كما يقول المؤلف - لإحياء سوسيولوجيا الجسد التي وجدت لها بواكير في تراث العلوم الاجتماعية ولكنها لم تتطور لتشكيل نظرية سوسيولوجية اجتماعية. ولقد كرس المؤلف الفصل الثاني - بعنوان سوسيولوجيا الجسد - من كتابه لمعالجة هذه القضية، حيث يبدأ المؤلف بالحديث عن حقيقة إهمال الجسد وما يرتبط به من علاقات في التحليل السوسيولوجي ويوضح أسباب هذا الإهمال تلك التي

٢ - يقع الجسد في بؤرة الصراعات السياسية خاصة فيما يتصل بالوارث النساء والرجال وبين الصغار والكبار أو بين الشباب والشيوخ.

٤ - إذا كان الجسد هو حامل الذات وكلاعما يوجدان في المجتمع، فإن حضور الذات في العالم هو حضور لأجساد في العالم أثناء عملية التفاعل وما يصاحبه من إنجاز للذات في تفاعلها مع العالم، أو فشل ينتج عن الوصمة الجسدية أو الضجل أو الشعور بالإحراج.. الخ. الأمور التي تقلق الذات في حضورها في العالم.

وفي ضوء هذا الإطار جاءت بقية فصول الكتاب لتتناول جوانب مختلفة من علاقة الجسد بالمجتمع بدءاً من تحليل الجسد الداخلي ممثلاً في الدوافع والرغبات، ومروراً بعلاقة الجسد بالثقافة وأنماط التحكم الأبوي؛ وانتهاء بعوامل ومظاهر التفكير والتحليل في الجسد المعنوي والاجتماعي.

وتقدم فيما يلي عرضاً مختصراً لأهم الموضوعات التي عالجتها هذه الفصول:

١ - احتل موضوع الرغبات والدوافع اهتماماً خاصاً في هذا الكتاب، فالرغبات تشكل بنية الجسد الداخلية، تلك التي تتفاعل مع الأطر الثقافية المحيطة لتنتج شكلاً متميزاً لحضور الجسد في العالم أو قل بوجوده في العالم. ولقد خصص المؤلف الفصل الأول - بعنوان نمط الرغبة - لمعالجة هذه القضية، ونهب المؤلف إلى أننا يمكن أن نتأخر بين كل نمط إنتاج وبين نمط الرغبة. ففي ضوء المنظور للمادى التاريخ فإن كل مجتمع عليه أن يتجسس وسائل وجوده وأن يعيد إنتاج أعضائه. ومن ثم فإن كل

ترتبط برفض علم الاجتماع للنزعة البيولوجية المبكرة واهتمامه بالمعاني الاجتماعية للتفاعل، معبياً أن معاني التفاعل الاجتماعية لا يمكن أن ترد إلى الجوانب البيولوجية أو الفزيولوجية، ولكنها معطيات حيث يفهم التفاعل الاجتماعي على أنه علاقة بين نوات فاعلة أو بين فاعلين اجتماعيين. وفي مقابل ذلك يؤكد المؤلف أن العالم الخارجي بما فيه الجسم البشري ليس شيئاً معطى، ولكنه حقيقة تاريخية يتم التعبير عنه من خلال العمل كما يجد تعبيراً له في الثقافة البشرية.

وفي مقابل هذا النقد يحاول المؤلف أن يصيغ سوسيولوجيا الجسد في تراث علم الاجتماع، ولكنه يبدأ بنفي تهمة النزعة البيولوجية أو الدارونية الاجتماعية عنه. فيقرر أن السوسيولوجيا التي يود إحيائها ليست محاولة لكتابة أطروحات حول علاقة المجتمع بالبنية السوسيولوجية، ولكنها محاولة للتحليل التاريخي للتنظيم المكاني للأجساد والرغبة في علاقتهما بالمجتمع والعقل، وهي سوسيولوجيا لا تنسجس على الاتجاهات البيولوجية الاجتماعية الكلاسيكية ولكنها تنسجس على روافد مشتقة من اتجاهات مختلفة من النظرية النقدية في علم الاجتماع، أهمها البنائية والتفاعلية الرمزية والفينومينولوجيا الاجتماعية. وتقدم هذه السوسيولوجيا على عدة دعائم:

١ - يعتبر الجسد بالنسبة للفرد أو الجماعة بيئة (جزءاً من الطبيعة) وسيطاً للذات (جزءاً من الثقافة).

٢ - التفرقة بين جسد السكان وجسد الأفراد، يشير الأول إلى البناء الخارجي للمجتمع أما الثاني فيشير إلى البناء الداخلي لرغبات الأفراد وكلاهما يخضع لضوابط اجتماعية وثقافية.

للمجتمعات لا في ضوء موقف ذاتي مبسط كما تذهب
البنائية أو الحركات النسائية.

٢ - أما الموضوع الثاني الذي تناوله المؤلف في
الفصل الثالث فقد خصص لدراسة العلاقة بين الجسد
والمعتقدات الدينية في محاولة للربط بين سوسيولوجيا
الدين من ناحية وسوسيولوجيا الطب من ناحية أخرى.
فكلامها اهتم بمشكلة الجسد في علاقته بالمجتمع، ولقد
كان اهتمام سوسيولوجيا الدين ينصب على تحليل
التفاعل الاجتماعي بين الدين والمقدس، وكان الجسد
البشري هو الرمز للعالم الدنسي. فالجسد مصدر للخطر
كما أن إفرازاته - خاصة السائل المنوي ودم الطمث -
تحاط بمظاهر الطوق والتابو. ورغم ذلك فإن الجسد لا
يخلو من قداسة فالطاقة الروحية (الكاريزما) للأفراد
نوى القداسة غالباً ما تتسرب عبر إفرازاتهم الجسدية
حيث يعتقد أنها مخزنة في الدماء والعرق. كما أن مفهوم
الخلاص ذاته يرتبط بصحة الجسد كما يشير فعلاً: ينقذ
To save (إنقاذ الروح) ويخلص To save (تخليص
الجسد). لقد أدت خرافات المصور الوسطى إلى
الاعتقاد بأن الضئيلة البشرية تتمثل في صراع بين
الجسد والروح. وأن التضحية بجسد المسيح قد أنتجت
فائضاً من الطاقة الروحية الشافية تخزنها الكنيسة
وتعيد توزيعها من خلال القرايين والاعترافات ومن ثم
تحول خبز العشاء الرباني في المسيحية إلى رمز
للتصال بين الجسد والروح؛ كما أن البركة التي يتمتع
بها مشايخ الصوفية في الإسلام ترتبط بالخبز الذي
يعتبر رمزاً للصحة.

إن علم الاجتماع الديني المأمور أعمل هذه العلاقة
بين الجسد والعقيدة بين الطب والدين بحيث أعملت

نمط ملكية وإنتاج ينتج نظاماً خاصاً للجنسين Sexuality
يصاحبه نمط خاص للرغبة. ويقصد بنمط الرغبة
مجموعة العلاقات التي يتم بمقتضاها إنتاج الرغبة
الجنسية وتنظيمها وتوزيعها في نطاق نظم معين للقرابة
والعائلية والسيطرة الأبوية. وهذه العلاقات للرغبة هي
التي تحدد استحقاق الأشخاص للأنوار التناسلية
والارتباط الجنسي للشروع لإنتاج الأطفال ولذلك فإن
لنمط إنتاج الرغبة أبعاداً اجتماعية وسياسية وإيديولوجية
فكما يحدد نمط الإنتاج طبيعة الطبقات في علاقات
الإنتاج فإن نمط الرغبة يحدد تصنيفات جماعات الذعر،
كما يحدد أشكال الخضوع بين الصغار والكبار. وينتهي
المؤلف من هذا التحليل بأن كل نمط إنتاج ينتج
نسخاً تصنيفياً للرغبة الجنسية يعمل بمثابة خطاب
اجتماعي يحدد طبيعة كل جنس والأنوار المنوطة به
وينظم العلاقات بينهم. ففي المجتمعات القديمة كان الدين
يلعب دوراً قوياً في تصديق معالم هذا الخطاب، ويلعب
العقل والمقالاتية والقيم الجمالية والصرفية دوراً كبيراً
في تحديده في العصر الحديث، ويفسر ذلك لماذا تحللت
الرابطة العائلية في المجتمعات الرأسمالية المعاصرة، تلك
المجتمعات التي لم تعد في حاجة إلى الأسرة كوحدة
منتجة وإن كانت في حاجة لها كوحدة مستهلكة. وبالرغم
من أن العقل يلعب دوراً هاماً في الخطاب الرأسمالي، إلا
أن هذا العقل قد أعاد إنتاج الرغبة بشكل جديد من
خلال ثقافة الاستهلاك التي لا تعمل على كبح الرغبة
ولكنها تدبرها وتعمل على إثارتها وتوسيع نطاقها
وإضافة التشريعية عليها ويستخلص المؤلف من ذلك أن
عملية تنظيم الرغبة أو الجسد الداخلي يجب أن يهتم في
ضوء التغيرات البنائية العامة التي تتعرض لها

الحقيقة التي مؤداها أن جوهر اهتمام علم الاجتماع الديني وعلم الاجتماع الطبي واحد وهو العناية البشرية وهوان الموت؛ ومن ثم فإن كليهما يعتبر استجابة ثقافية لمشكلة واحدة. ومن هنا فإن مهمة الربط بين هذين التخصصين العلميين هي مهمة لمشروع نظري في علم الاجتماع.

٣ - وفي فصلين متواليين - الخامس والسادس - درس المؤلف موضوعاً هاماً يرتبط بضبط الجسد - خاصة جسد المرأة - والتحكم فيه، ألا وهو موضوع الأبوية Patriarchy فسند أكد المؤلف على أن أي سوسيولوجيا للجسد تتوقف على دراسة التقسيم العاطفي والجنسي للعمل، حيث يحاول تقديم دراسة سوسيولوجية للسيطرة على السلوك الجنسي، خاصة سيطرة الرجال على السلوك الجنسي للنساء من خلال السلطة الأبوية. ويناقش المؤلف موقفين نظريين لمعالجة هذه القضية، وكلاهما من الأطروحات النابعة من تنظيم الحركات النسائية. الموقف الأول يفسر سيطرة الرجل على المرأة من خلال التناقض بين الطبيعة والثقافة فالرجال يسيطرون على النساء بسبب دورهم التناسلي في المجتمعات البشرية، حيث ترتبط المرأة بالطبيعة أكثر من ارتباطها بالثقافة ومن ثم فإن مكانتها لا ترقى إلى المستوى الاجتماعي أو قبل الاجتماعي فلم تحقق المرأة حالة الانتقال من المرحلة الحيوانية إلى مرحلة الثقافة لأنها ما تزال مرتبطة بالطبيعة من خلال أدوارها الجنسية والتناسلية ومن ثم يفسر هذا الموقف المكانة المنخفضة والخاضعة للمرأة من خلال وظائفها التناسلية وهو في جوهره نتاج لموقف الثقافة التي تخلق هذا التمييز بين الطبيعة والثقافة، وتفرض بالتالي تصنيفات

الذكورة والأنوثة الشائعة أما الموقف النظري الثاني فإنه يفسر الاتجاهات الأبوية (البيطريكية) على أنها نتاج أيديولوجي لتربيات اقتصادية، خاصة توزيع الملكية على الورثة الشرعيين. فخلال البيطريكية تكمن مشكلة انتقال الملكية عبر الأجيال من خلال الذكور؛ الأمر الذي ترتب عليه شكل من أشكال التحكم في النساء والأطفال من خلال علاقات القرابة، وهو تحكم يوازئ التحكم في الملكية.

ولقد تبني المؤلف موقفاً أقرب إلى الموقف الثاني، وحاول أن يتبع جذور السيطرة الأبوية في المجتمعات الرأسمالية فأرجعها إلى الديانة المسيحية التي استتت جذورها من الديانة اليهودية ومن تعاليم الإغريقية القديمة. فقد تحولت هذه الديانة خاصة في العصور الوسطى إلى ديانة بيتريركية تدافع عن سيطرة الرجل وترتبط هذه السيطرة بكثير من مظاهر السمر والشعوذة ولم يستطع الإصلاح البروتستنتي دفع هذه السيطرة أو إزالتها تماماً.. حقيقة أن الإصلاح الديني قد أكد أهمية الأسرة للحياة الأخيرة، إلا أنه لم يرفع كثيراً من مكانة المرأة. فمكانة المرأة ووضعها الاجتماعي لن يتغير إلا بإعادة ترتيب جذري للعلاقة بين سلطة الذكور والملكية والأسرة. ولذلك فإن مشكلة الطلاق والحقوق القانونية للمرأة من أهم الأمور التي يجب أن تحتل مكانة خاصة في التحليل السوسيولوجي للبيطريكية.

ولتحميل التطورات التي طرأت على النظام الأبوي (البيطريكي) في الحضارة الرأسمالية الغربية، ينتقد المؤلف فكرة الماركسية من خلال الأيديولوجية المسيطرة والتي تقوم على الربط بين نمط الإنتاج المسيطر وطبيعة

النظم والممارسات الاجتماعية والثقافية. فمن الصعب علينا وفقاً لهذه الفكرة أن نقول أن النظام الرأسمالي يعرض أيديولوجية واحدة مسيطرة كالنزعة الغربية مثلاً إن هذا النمط من التحليل لا يمكننا من التعرف على الأشكال الحديثة من البطريركية التي لا تزال توجد تحت النظام الرأسمالي. حقيقة أن النظام الرأسمالي قد نجح في التقليل من السلطة البطريركية من خلال التغييرات التي فرضها على وحدة المعيشة ولكن استمرار أشكال من البطريركية ما هو إلا رد فعل أيديولوجي دفاعي ضد التغييرات الاجتماعية الاقتصادية التي قلصت من سيطرة الرجل في المجالين العام والخاص ويترتب على ذلك أن تحليل التغييرات التي طرأت على الرأسمالية تنبئ في التحولات التي طرأت على الأسرة أكثر مما تنبئ في التسمولات التي طرأت على التوصل من الإقطاع للرأسمالية.

ويعرض المؤلف للنظريات المختلفة في البطريركية وكذلك التغييرات التي طرأت على بناء الأسرة في المجتمع الرأسمالي، مستخلصاً النتيجة التي مؤداها أن النزعة البطريركية قد تطلعت في المجتمع الرأسمالي لتحل محلها أشكال أخرى جديدة من التحيز البطريركي Patriism الذي يأخذ أشكالاً اجتماعية وثقافية تتمثل بشكل جلي في للتحيز ضد المرأة وضد الأقليات. وليس هناك من دليل على ذلك أكبر من تلك الأيديولوجيات المناوئة للنظام الرأسمالي والتي نتجت في معظمها من الحركات النسائية والحركات الاجتماعية الأخرى.

٤ - أما القضية الرابعة - التي تناولها الفصل الثامن - فقد تبورت حول مفهوم طوره المؤلف على سبيل

الاستعارة، وهو مفهوم حكم الجسد «Government of Body». لقد استعير مفهوم الجسد ليستخدم في تحليل النظم السياسية والاجتماعية والكنيسية، الأمر الذي أدى إلى ظهور مفاهيم مثل الجسد السياسي والجسد الاجتماعي، والجسد الكنيسي، ورأس الدولة وامتداداً لهذه الاستعارة يستخدم المؤلف مفهوم حكم الجسد ليعبر به عن العملية التي بمقتضاها يتم ضبط الجسد ونزعه من حالة الفوضى التي يمكن أن يتعرض لها. ويفرق المؤلف في هذا الصدد بين التحكم الطوعي من خلال التعاون بين المريض والطبيب (الذي يأخذ شكل تعاقد اجتماعي) والتحكم غير الطوعي من خلال عزل اصحاب الأمراض المعدية والمخبرين. ويكتشف المؤلف أبعاداً أخرى للتحكم في الجسد من خلال التفرقة بين النظم الداخلية والخارجية للجسد (الأولى تصدها محددات فسيولوجية داخلية والثانية تحددها اعتبارات ثقافية خاصة بنظم الطعام وعاداته). وإذا قابلنا بين التحكم الطوعي والتحكم غير الطوعي من ناحية، والنظم الداخلية والخارجية للجسد لأمكنا التفرقة بين أربعة أبعاد في عملية التحكم في الجسد: النظم الفسيولوجية التي تؤدي أدواراً روتينية وهي نظم داخلية وغير طوعية، ونظم الغذاء وهي داخلية ولكنها طوعية، ونظم الطعام التسري (كما في حالة المرضى والكبار) وهو نظام خارجي غير مرئي، وأخيراً الضوابط الطبية وهي ضوابط خارجية طوعية وتختلف هذه النظم الضابطة باختلاف المجتمعات والثقافات خاصة نظم التحكم والضبط الخارجية.

٥ - ويأتي أخيراً موضوع الأمراض والاضطرابات التي تصيب الجسد والتي ناقشها المؤلف في الفصل

التاسع من الكتاب فكما تختلف نظم الغذاء من مجتمع إلى آخر، وكما تختلف نظم ضبط الجسد من مجتمع إلى آخر، فهكذا الأمراض والانضطرابات الجسدية فالمرض ما هو إلا نتاج تصنيف اجتماعي. فالنظرة إلى المرض تختلف باختلاف المجتمعات والثقافات والحقائق التاريخية، وينعكس ذلك في تعريف المرض خاصة الأمراض الاجتماعية التي تصيب الجسد الاجتماعي ككل. وكما يختلف تعريف المجتمع للمرض باختلاف المجتمعات والثقافات فتختلف أيضا استجابة المجتمعات والثقافات للأمراض، وبهذه الطريقة اختلف تعريف ما هو نظامي وما هو غير نظامي من مجتمع إلى آخر فالمجتمعات التقليدية كانت تنظر إلى المرض والخطيئة والخروج على العرف على أنها أهم مصادر سوء النظام في المجتمع ومن ثم فقد كانت تواجه مركب الجريمة والخطيئة والمرض بإجراءات طقوسية ودينية واختلف الصال منذ عصر التنوير الأروبي حيث كان المصدر الأساسي لسوء النظام يرتبط بالفكر المعادي لعملية التنوير التنويري وكان التعليم والتدريب هما الأسلوبين المعتمدين لمواجهة هذا الخلل وظهر الارتباط بين العقل السليم والجسم السليم ومن ثم فقد تحول الجسد إلى أداة لخدمة العقل وأصبح الاهتمام بالصحة وعلاج الأمراض يستهدف بالأساس خلق المواطن الصحيح القادر على العمل والتفكير ويمكن تفسير ظهور الطب الحديث في ضوء هذه التطورات الثقافية فالطب الحديث ما هو إلا استجابة لتغيرات ثقافية ترتبط بالنظرة إلى الجسم وإلى مفهومي الصحة والمرض فإذا كانت التغيرات الثقافية قد فرضت الاهتمام بنظم التربية والتعليم لتهديب العقل وتدريبه ليرقى إلى أعلى مستويات

المعرفة ، فإن هذه التغيرات قد فرضت الاهتمام بنظم الصحة ليرقى الجسم إلى أعلى درجات صحته.

فرغنا الآن من عرض أهم الأفكار التي تناولها كتاب براين تيرنر حول الجسد والمجتمع ولاحظ القارئ للكتاب أنه يثير بالقضايا والأطروحات الجديدة التي ترتبط بتحول المجتمع والثقافة متخذاً من الجسد البشري محورا لفهم هذه التحولات. والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا ونحن نقرأ هذا الكتاب هو: لماذا هذا الاهتمام المفرط للجسد في حضارة ارتقت فيها الصحة إلى أعلى غاياتها؟ إن الإجابة على هذا السؤال تتطلب فهما للظروف التي تشكلت بنية الفكر السوسيولوجي في الحضارة الغربية في الوقت الحاضر ولماذا هنا في معرض الحديث عن هذه الظروف، ولكن حسنا أن نشير إلى أنها ظروف ترتبط في معظمها بما يسمى «هزيمة ما بعد الحداثة» في الحضارة الغربية تلك الأزمة التي فرضت قضايا اجتماعية جديدة يأتي في مقدمتها قضايا المرأة، والمرض العقلي والنفسي، وانحرافات الشباب، واختراق التكنولوجيا لمعالم جديدة ليس بمقدور الإنسان استيعابها بسرعة.

إن هذه القضايا وغيرها قد خلقت الاهتمام بسوسيولوجيا جديدة يحظى فيها مفهوم الجسد باهتمام بالغ وتحلل فيها أفكار نيثشه وسيجموند فرويد وميشيل فوكو مكان الصدارة. وإذا خصصنا الحديث عن موضوعنا - نعني قضية الجسد - فإن التحليلات التي قدمها تيرنر في كتابه هذا تثنى بالجلل الذي تتفرض عليه الحضارة الغربية في أيمانها هذه، ونعني به جدل العظمة والخنوع، جدل الصحة والمرض، جدل النشاط

صوتها فتؤكد وجودها بتكرار مفيد أحيانا باعث على الملل في أحيان أخرى. وللمؤلف بعض الحق في ذلك، فقد حاول - كما يوحى بذلك العنوان الفرعي لكتابه - استكشاف أشياء جديدة في النظرية الاجتماعية ولذلك فقد كتب الكتاب بروح المكتشف الأول الذي يرصد كل ما يصادفه غير أن اجتهد تيرنر في الرصد والاكتشاف قد أحدث «تخمة» فكرية إن تيرنر لم يستطع أن يستوعب الدرس الذي يمكن أن نتعلمه من عبارة فيثثشه التي صدرَ بها كتابه، فلم يهضم على قدر «معدته» - أو قل لم يفكر على قدر عقله - فجاء الكتاب حاملاً هذه التخمة الفكرية التي لا تخطئنا عين القارئ الفاحص.

والاسترخاء، جدل الازدهار والانحيار فالاهتمام بقضية الجسد يعكس جدل النشاط والاسترخاء ربما. ذلك أن الاهتمام بالجسد يعكس اهتماماً بقضية الصحة الدافعة على النشاط والبنائية لهذه الحضارة، كما يعكس في الوقت نفسه دعوة إلى «الانفكاك» من الروابط التقليدية التي تكبح الجسد، ليحقق الجسد أعلى درجات استرخائه وفروضاه، ويحدد مستقبل الحضارة الغربية في ضوء انتصار واحد من قطبي عملية الجدل هذه؛ فإما أن تدخل في نشاط جديد، أو في استرخاء جديد.

وتبقى كلمة ختامية تحصل بطريقة المؤلف في عرض أفكاره. لقد حشد المؤلف الأفكار حشداً، بحيث تدافعت يقتل بعضها بعضاً ويسبق بعضها بعضاً فتصرخ ويعلو

الهوامش

- (١) براين تيرنر أستاذ علم الاجتماع في جامعة Utrecht (هولندا) تتلمذ في كلية سان إتيان باكسفورد وعمل بها لعدة سنوات ولقد لجع اسم تيرنر في السبعينيات من خلال مؤلفيه الشهيرين: ماكس فيبر والإسلام (١٩٧٤) وماركس ونهاية الاستشراق (١٩٧٨). ولقد واصل تيرنر في الثمانينيات إنتاجه المتميز فالف قاموس علم الاجتماع في سلسلة قواميس البنجر، كما أخرج مؤلفات متخيزة في علم الاجتماع الديني وفي نظرية علم الاجتماع التي كان آخرها مؤلفه بعنوان مرقسة نيتشه الذي ألفه مع جورج شتاوت والذي قدما له عرضاً نقدياً في مكان آخر.



ساد لفترة طويلة حكم عن العلم يصفه بالموضوعية والكونية والاستقلال عن المؤثرات الأيديولوجية والثقافية. ثم ظهر اتجاه جديد يربط العلم، وخاصة ما اتصل منه بالإنسان، بالخلفية الثقافية والاختيارات الأخلاقية لمجتمع ما. وقد لعبت مؤلفات مؤرخ العلوم الأمريكي توماس كسون ومفهومه عن (الباراديجم) أو النموذج الإرشادي دوراً كبيراً في هذا الاتجاه. ويأتى كتاب تيبون - كورنيو ضمن هذا الإطار.

يتتبع المؤلف تطور علم الأحياء بداية من تشريح الجسد في أواخر العصور الوسطى إلى الاكتشافات الأخيرة في مجال الهندسة الوراثية في عصرنا الحالي، وما يترتب على هذا التطور من تعديلات في تركيب الكائنات الحية. ثم يعرض لعلاقة كل ذلك بالأبنية الخيالية المستمدة في الفكر الغربي من المصادر الدينية والثقافية.

يرى الكاتب أن رفض العصور الحديث للفكر الأرسطي كان يعني رفضاً للتفرقة التي أقامها أرسطو بين عالم ما فوق فلك القمر الخاص بالآلهة والأجرام السماوية وعالم ما تحت فلك القمر الخاص بالطبيعة. ولقد كان للرياضة لدى اليونان المكانة الأولى في سلم العلوم ولكنها كانت تطبق فقط على عالم ما فوق فلك القمر، عالم الكائنات الثابتة الصورية والمنظمة الحركة، ولكنها لا يمكن أن تمتد لدراسة عالم ما تحت فلك القمر أو عالم الكين والفساد لما يتسم به من تغييرات غير منتظمة وتبدل في الصور والأحوال. وقد ارتبطت الرياضة عند اليونان بمفهوم الزمن الدوري الذي يتسم

الأجساد التحولة ميكنة الأحياء وخيال البيولوجيا

بالعمود الأبدى كما نجد لدى هرقليطس وأفلاطون. ثم جاءت الأديان السماوية وطرحت تصوراً خطياً للزمن. فقد طرح الدين للمعالج بداية (خلق وتكوين) ثم غاية ينتهى إليها (يوم القيامة) وساد مفهوم تطورى للحياة داخل الزمن وادى ذلك، كما سنرى، إلى تغيير فى علاقة الرياضة بعالم الكون والفساد.

من الجسد إلى الجينات:

كان ينظر إلى الإنسان على أنه عالم مصغر أو صورة مصغرة للكون الكبير بما فيه من نسب وعلاقات، وكذلك كان الجسد تعبيراً عن الوحدة العضوية للمجتمع كله؛ ومن هنا جاء تحريم التشريح. وكانت المحاولات الأولى لكسر هذا التحريم فى نهاية المصور الوسطى. لقد كان إقدام العلماء على تشريح الجسد الإنسانى فعلاً محصلاً بدلالات ورموز لها أكبر الأثر فى تاريخ البشر. ومعه كانت البداية لتحطيم كل ممنوع ضد المعرفة، مما أدى إلى قطع الصلة بين النفس والجسد من جهة، والعالم والنفس الكونية من جهة أخرى، فأصبح الجسد يختص بفرد معين، ولم يعد نموذجاً مصغراً للكون كله. هذه هى المرحلة الأولى من النظر العلمى للجسد الإنسانى المرتبطة بتشريح الجثث، وقد أدت هذه المرحلة بدورها إلى المرحلة الثانية وهى الانتقال من فكرة الجسد باعتباره نظاماً فريدياً إلى تصوره باعتباره مجعماً للأعضاء، وهو ما أدى إلى نشأة علم الفسيولوجيا، ثم جاءت المرحلة الثالثة التى انتقل معها النظر من الأعضاء إلى الأنسجة، فالفارق الرئيسى بين مكونات الجسد ليس هو الاختلاف بين وظائف الأعضاء، ولكن اختلاف

تركيبها كانسجة تنقسم بدورها إلى أنسجة عضلية وغضروفية وسائلة.. إلخ.

وفى هذه المرحلة تم تطبيق مناهج البحث فى العلوم الطبيعية على الإنسان، وكانت مفارقة البيولوجيا هى استخدام هذه المناهج التى تدرس الطبيعة الجامدة من أجل إثبات التمييز بين ما هو جامد وما هو حى متطور، أى لإثبات خصوصية الحياة بوصفها ظاهرة. وكانت البيولوجيا قد تبنت نفس الاتجاه الاختزالى الساعى لتفسير ظواهر الطبيعة المعقدة انطلاقاً من عناصر بسيطة، وهو الاتجاه الذى ساد بعد فريزيا نيوتون. وقد ساهم هذا الاتجاه فى نقل البيولوجيا إلى المرحلة الرابعة وفيها تحولت البيولوجيا من دراسة الأنسجة إلى دراسة الخلايا، وفى هذه المرحلة تم اختراع الميكروسكوب الذى لم تظهر جنواه فى البيولوجيا إلا بعد فترة من اختراعه، فقد ظل الأوروبيون ينظرون فى صالوناتهم باندعاش إلى الكائنات الدقيقة الموجودة فى نقطة ماء تحت الميكروسكوب، دون أن يكون لديهم أى تفسير لهذه الكائنات. وهذا أمر طبيعى؛ فلكى يكون هناك موضوع قابل للتحليل لا يكفى فقط إدراكه، بل ينبغى أن تكون هناك نظرية مستعدة لاستقباله وقد ساهم المنهج الاختزالى فى صياغة هذه النظرية.

ثم بعد ذلك جاءت المرحلة الخامسة وفيها تم الانتقال من دراسة الخلية إلى دراسة مكوناتها (النواة والبروتيلازم).

أما المرحلة السادسة فهدأت مع تقسيم النواة إلى كروموزوم وجينات، والتى حاول من خلالها مختل

Mandel اكتشاف الميكانيكا الثابتة للكائن الحي مستلهمًا النظرية الذرية في الفيزياء، حيث تُمثل الجينات كخبرات تؤدي إلى حدوث الوراثة. ورغم ذلك لم يكف علماء البيولوجيا عن البحث عما هو أبسط من الجينات. لانهم في أثناء هذه المرحلة كانوا يتسالمون عن السبب الذي يجعل الجينات تربط بين الأجيال، ثم انتهوا إلى تقسيم الجينة إلى جزئيات مصغرة تتكون أساساً من مواد غير عضوية، أي أحماض مثل A D N وكذلك استعارت البيولوجيا مفهوم الرسالة من علوم اللغة وأصبحت عملية الوراثة رسالة بين الأجيال تشتمل على باثٍ ومثاقٍ ورسالة. وأدى ذلك إلى صياغة مفهوم الشفرة الوراثية.

وهكذا أكد هذا المفهوم أهمية المنهج الاختزالي في النظر إلى الكائن الحي، فقد كانت الخلية الحية تتسم بالحياة في مقابل الذرة التي تتسم بمكونات غير حية، ولكن في مرحلة البحث عن جزئيات الخلية تم التوصل إلى أنها تتكون من مركبات كيميائية وأحماض لا تتصف في حد ذاتها بالحياة.. وهكذا أدى المنهج الاختزالي في نهاية المطاف إلى إلغاء الفروق بين الحي وغير الحي، فما تتركب منه المادة العضوية هو نفسه ما تتركب منه المادة غير العضوية.

العقل الملاحظ والعقل الخلاق:

يقسم المؤلف العقل إلى مقترتين: العقل الملاحظ Rasion Observatrice وهو الذي يقوم بملاحظة الجسد الحي حتى يصل إلى أبسط عناصره والعقل الخلاق Raison Militante وهو الذي يستهدف تعديل الكائن الحي ميكانيكياً.

خلصنا إلى أن هناك ست مراحل من النظر إلى الكائن الحي هي:

- ١ - من الإنسان الصورة للمصغرة للكون إلى الإنسان الفرد.
- ٢ - من الجسد إلى الأعضاء.
- ٣ - من الأعضاء إلى الأنسجة.
- ٤ - من الأنسجة إلى الخلايا.
- ٥ - من الخلايا إلى الجينات.
- ٦ - من الجينات إلى الجزئيات المصغرة.

وقد تسامل العقل الخلاق مع كل هذه المراحل بما تفرضه حدودها، وبما يخدم هذه من التعديل.

فمثلاً مع تفكيك الجسد إلى أعضاء تم التوصل إلى خلق أعضاء صناعية أو زرع أعضاء طبيعية [وفي هذه الحالة أمكن التغلب على رفض الجسد الحي للأعضاء الغريبة باستخدام محلول السيكلوسبورين الذي يُحيد تأثير المناعة]. وتوصلت البيولوجيا إلى صناعة طبيعية وذلك عن طريق تكثيف استنساخ الفرد: أي يمكن خلق نسختين من الفرد تستخدم إحداها في مدِّ الفرد بأعضاء لا يرفضها جسمه في حالة فشل أحد أعضائه الأساسية، كما تعامل العقل الخلاق مع الأنسجة، وقد استطاع العالمان يورك ويوتاس خلق بشرة إنسانية من تركيب لبشرة عجل مع بشرة دلفين.

وفي عام ١٩٧٦ تم استخدام الدم الصناعي لأول مرة وقد وصل الأمر إلى صناعة سلع تقنية مثل القماش والميكروبروميسور في الكمبيوتر باستخدام أنسجة حية.

من الميكنة إلى إعادة بناء الحي:

كان خروج هذه الأبحاث من المعمل إلى الحياة الاجتماعية تأثير كبير على مختلف مظاهر الحياة من زراعة وصناعة وغيرها، ويمكن أن نحدد محاور التأثير في الآتي:

١ - البحث الخالص:

ويتجلى في عملية تنقية الجينات من كل شائبة بهدف الحصول على كائن مثالي.

٢ - الصحة العامة:

فقد زادت كمية الأدوية المنتجة من المادة الحية عشر مرات من عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٨٨ وتطورت عملية استخلاص الأمصال بشكل كبير حتى لقد أمكن حقن خلية من هرمون النمو عند الإنسان في نبات «الدخان» ويعد أن يكرر يتم استخلاص الهرمون وقد تضاعف آلاف المرات، ولكن العلمية ما زالت مكلفة جداً.

٣ - البيئة:

أصبح من الممكن مثلاً إنتاج خنزير أو خروف لا يحتوى إلا على شحوم قابلة للتحلل، وهي شحوم غير خطيرة بالنسبة للمستهلك. كما ارتفع إنتاج الهكتار من القمح والذرة من عشرين قنطاراً في عام ١٩٤٥ إلى ستين قنطاراً في عام ١٩٨٥، وتم إنتاج نباتات تقتل الحشرات. ولم يتم حتى الآن السماح لعلمييات التدخل في الجينات بالتجريب على الإنسان ولكن سياق الأمور يجزم بأننا ستحدث، وعندنا يكون التطور الذي يستغرق آلاف السنين للإنسان ممكناً في بضع سنوات.

بل استفلت بعض المؤسسات التجارية هذه الإمكانية استغلالاً تجارياً فقد قامت مؤسسات أمريكية بمشروعات لتربية البشر، مثلها مثل مشروعات تسمين الحيوانات؛ حيث احتكرت مناطق في أمريكا اللاتينية تقوم فيها هذه المؤسسات بتغذية سكانها، ثم سحب دمائهم على فترات معينة للتجارة في هذه الدماء.

أما فيما يخص الخلايا، فقد مضت البيولوجيا في عملية الميكنة حثيثاً؛ إذ إنها في هذه المرحلة قد تخلصت من العبء الأخلاقي الذي ينشأ عند التعامل مع الأجساد أو الأعضاء أو الأنسجة. وهي تجرى حالياً أبحاثاً لصناعة خلايا حية. ويمكن الآن لزوجين أن يحتفظا ببويضة مخصبة لمدة خمسين عاماً توضع بعد ذلك في رحم حفيدتهما.

بل أمكن التخلي عن دور الإخصاب الذي يقوم به الحيوان المنوي الذكرى لبويضة الأنثى، وأمكن للبويضة أن تتحول إلى جنين بعد استئثارها بغيروس تم تصييده.

وعبر التلاعب في الأنزيمات والجينات أمكن تخليق حيوانات عابرة للأنواع، الأمر الذي دفع وزير الزراعة الأمريكي أن يطلب من العالمين هيرينسكو وبالميشر أن يصنعوا أبقاراً عملاقة حلاً لمشكلة الغذاء في العالم. ولقد أتاح كل ذلك عمليات التهجين بين الخلايا، حيث أمكن نزع نواة خلية من نوع معين ووضع نواة من نوع آخر مكانها، كما تم التوصل إلى عزل الجزيء الخاص باللون الأزرق في أزهار الياك وحققته بعد ذلك في خلية الورود فأمكن الحصول على وريود زرقاء.

٤ - التحكم الاجتماعي:

أصبح من الممكن، بل ومن المطروح اليوم إنشاء بطاقة جينية لكل مواطن تستخدم في حالات الكشف عن الجرائم كالاغتصاب مثلاً، كما يمكن التدخل في التركيب البيولوجي للسكان من أجل الوصول إلى سوية جينية orthogénie تحت إشراف الدولة أو السلطات الدينية أو الشركات الكبرى والمؤسسات الدولية!!

هكذا يتم تعديل الكائن الحي في إطار مشروعات ثقافية واقتصادية وعلاجية لا يخضع لها الأفراد فحسب، بل النوع الإنساني كله.

العقل الخلاق وخيال الغرب:

في زمن بطليموس كنا بإزاء عالين، ما فوق ذلك القمر وما تحته، أما مع كوبرنيكوس فقد صار العالم واحداً، ومع جيوردانو برونو الذي أعدمته الكنيسة صار العالم لا نهائياً وبالتالي لا صورة له ولا مركز. وهذا التصور يبعد عن العالم أى غائية وأية عناية إلهية. وقد أراد جاليليو الانتقال من فوضى الحواس إلى عالم العقل المنظم، فاعتبر كل ما هو واقعي هندسي. إن تصور الرياضة لدى جاليليو باعتبارها نسقاً عقلياً، يشكل جوهر كل ما هو مادي واقعي. وهي بذلك تعتبر نزعة أفلاطونية، ويلتقى تصور ديكارت للعالم مع مفهوم جاليليو، فهما لا يستقيان المعرفة من الخبرة الأمبريقية الأرضية التي تبحث عن معلومات في الحداثة الواقعية، ولكن الخبرة عندهما تنطلق من النظرية. ويمكن التذليل على ذلك بنظرية سقوط الأجسام عند جاليليو، إذ قام بإحضار لوح خشبي طويل وحفر في داخله مجرى

مستقيماً غطاء بورق ناعم، وصنع كرة خشبية صغيرة تدخل في المجرى. وثبت اللوح على محور فوق مكتبه حتى يمكنه التحكم في زاوية الميل وقياس تأثيرها على زمن السقوط. وهكذا نجد انفسنا أمام خبرة لا تطرحها الصدفة وإنما خبرة يتم صياغتها وفقاً لحسابات سابقة. إن الخبرة في العمل هي تجربة لتحقيق نظرية تم تصورها مسبقاً.

ومن العمل الصغير ينتقل العقل الخلاق إلى المصنع الذي يلعب الدور نفسه ولكن بشكل أكبر، فهو يمثل مجالاً يهدف إلى إنشاء طبيعة جديدة اصطناعية تتحدد وفقاً لقوانين العقل المنظم.

لقد أصبحنا أمام قسمة جديدة، فلدينا عالم ملئ بالفوضى والأخطاء بالرغبات والطموحات إزاء عالم الأشياء البارد.. وهذه القسمة تولد وضوحاً ومعرفة، ولكنها في الوقت نفسه تولد إجاباتاً وإسألاً، ولذا يسعى العقل المقاتل إلى أن يصنع غايات إنسانية في عالم بلا غاية. ومن هنا يقوم على الدوام بتعديل وتشكيل العالم طبقاً للعقل.

تم تشكيل العقل الحديث عند نقطة التقاء تراثين: تراث أثينا حيث كان بناء المبادئ الأولى للفكر الاستنباطي المنطقي الذي يعطى مكاناً كبيراً للرياضة، والتراث اليهودي - المسيحي الذي أدخل المفهوم الخطي التطوري للزمن. وأعطى قيمة كبرى للفعل الإنساني المتدخل في الطبيعة، ودعم مركزية الإنسان القائمة على قرابته له أكثر من باقي المخلوقات.

الحداثة كمسيحية متحققة:

ينتقل المؤلف في الجزء الثاني من كتابه، إلى دراسة المصادر اللاعقلانية للعقلانية الحديثة بحثاً عن تأثير البنى الخيالية الجماعية للغرب على العلم الحديث، متنبياً وجهة نظر هيغل التي ترى أن العلم الحديث ليس إلغاء للمسيحية ولكنه تحقيق لها. وكان كانط يرى أن الخيال هو أساس العقل، وإذا فقد انطلقت مسيرة العقل في إعادة صياغة العالم من الخيال الجماعي الغربي، وكان الهدف منها هو الوصول إلى اشتراك الإنسان في عملية الخلق وتجسد الله، وقد أدت إعادة صياغة العالم إلى وجود ثلاثة أبنية للواقع تجمع بين العقلي والخيالي:

١ - يوم القيامة الصناعي الناتج عن الفيزياء النووية، فقد أدت عملية تطوير القنابل التي كان هدفها تحقيق حلم تحطيم الخصم، إلى وضع قدرى يهدد بنهاية الإنسان بل ونهاية المجال الحيوي كله.

٢ - الخيال قادر على كل شيء: وهو ما يبرزه تطور الكيمياء والبيولوجيا حيث يخلقان واقعاً جديداً أكثر حرية وأكثر غموضاً، ويسير الإنسان الآن في طريقه إلى الاستقرار والقيام بأعمال البشر بصورة منتظمة.

٣ - من تعديل الجينات إلى تحويل الإنسان: وهنا نجد الصلة وثيقة بالمسيحية، فقد نشأ العلم الغربي، متأثراً بالمسيحية، في ظل قطعة بين الإنسان وبقايا الأحياء، وكان التجسد الإلهي في شخص المسيح البشري، من الرموز التي كرست هذه القطيعة وسمت بالإنسان إلى مصاف الآلهة، ولو نظرنا إلى البيولوجيا وما أدت إليه من نتائج فيما يخص تحويل الأجساد

لوجدناها على صلة تامة بالرموز المسيحية تصل حتى إلى استخدام المصطلحات نفسها مثل (تجسد - خلق - تحول - يوم القيامة - القدرة على كل شيء - تحول الجواهر - بحث... إلخ).

ونحن نجد أن مصطلح التحول Transfiguration والمسمى في المسيحية الشرقية بالتجلي، يصف المسيح عند الموعظة - فوق الجبل وقد تجلى لحوارييه في جسد كله من نور، وفي طلعة أبهى من صورته البشرية المعتادة. ودعوة المسيحية لاتباعها هي الحياة في المسيح، وذلك عن طريق المناولة حيث يأكل المؤمنون لحم المسيح ويشربون دمه، مرموزاً لإلهامه بالخبز والنبيذ، وتهدف المناولة إلى خلق جسد جماعي صوفي، وهو ما يتحقق الآن في البيولوجيا المتطورة التي تتيح تبادل الأعضاء، كما تهدف المناولة أيضاً إلى إعادة بناء الجسد الخاطيء ليصبح مشرقاً مجيداً. وتختلف الكنائس المسيحية عن المؤسسات الدينية الأخرى في باقي الأديان السماوية، فهي لا تكفي بأن تكون ذات أصل مقدس فحسب، بل هي تمثل وجود الله المتحقق على الأرض، لفكرة تحقيق الله على الأرض هي من أقوى البنى الخيالية في الغرب. وإذا فإن كل هذه المفاهيم المسيحية التي أشرنا إليها، تسمى الحداثة لتحقيقها في المجتمع.

تمائم الغرب

هاجمت لفلسفة التنوير الدين انطلاقاً من التحليل العقلاني. ويرى هيغل أن التحليل خواء لا ينتج فلسفة، وكذلك الشعور والصاسية لا ينتجان فلسفة لانهما خلو من العقل. ولهذا تبنى كانط وليخذه مفهوم المطلق،

ولكنهما وضعا خارج العقل. أما هيجل فيرى المفهوم الخالص أو اللانهاية تشبه قوة من العدم يسقط فيها كل كائن بها وحركة الكائنات نحو الإلهى هي أساس النظام الهيجلى الثلاثى الأبعاد: (طبيعى، منطقي، تاريخي). والتاريخ لمحة إلهية - إنسانية، فالمسيرة التدرجية للروح تتحقق فى ثقافات الشعوب التاريخية وأديانها. وهدف المسيرة هو أن تخلق الروح طبيعة جديدة. فالمجتمع الصناعى هو فى نهاية الأمر جسد للروح المطلق.

يستبعد هيجل أفريقيا كلها من مجال التاريخ. لأن هدف التاريخ هو تشكيل طبيعة جديدة ولكن الأفريقي الذى يقدس الأوثان ويلجأ إلى التماثيم، تكون له على الطبيعة سيطرة خيالية غير قابلة للتحقق واقعيًا. فليس هناك خلف الشيء المقدس شيء آخر.

إن بناء مجال للموضوعية فى تاريخ العلم مستقل عن الذات، وبناء علوم الطبيعة المختلفة يقتضى المرور بالآديان التوحيدية، التى لا تقف عند حدود التميمة، وقد اعترض علماء الأنثروبولوجيا على النظرة الغربية الاستعمارية لمفهوم التميمة، كما استخدمه كل من ماركس وفرويد، وكشف هؤلاء العلماء عن همجية الغرب، وذلك من خلال تعامل المجتمع الصناعى الحديث مع السلعة والنقد لدى ماركس وعلى متعلقات الحب والجنس عند فرويد.

الموت والحضارة:

إن المجتمع الدنى عند هيجل باعتباره مجتمعاً لجدل السيد والعبد، هو مجتمع للموت المتجسد عن طريق

العمل والأدوات. فالمعمل هو خاصية العبد ذلك الميت - الحى الذى يهب الحياة للسيد. والبعد التقنى الأدنى فى العمل يهدف إلى تعظيم المائدة وإعادة ترتيب قطعها من أجل غايات إنتاجية. ويتخذ تجسد الموت فى المجتمع الدنى صيغاً متنوعة: فالآلات تقوم بتضخيم الحركة الممرة وتقسيم العمل يولد السلعة والنقود فى شكل التراكم والتكرار وهى تمثل ما يسميه هيجل الرغبة الميتة. والدولة نفسها قد ولدتها التعارضات الميتة بين الطبقات فى المجتمع الدنى. والدولة لدى هيجل منوط بها إخراج المعية من هذا الموت الأدنى فى الآلات والرساميل المائمة والمنتجات السلعية. ولكن الوضع الذى قادتنا إليه هذه الدولة الحديثة يثبت العكس تماماً، ويعلن فشل الحل الهيجلى. إن الحداثة باعتبارها تجلياً متحققاً لجسد المسيح، لا تلاقى فى النهاية سوى الموت. فحضور الله فى الأشياء خاص بأوروبا وليس بأفريقيا، واليوم ينظر الإنسان إلى السماء فلا يرى إلا الموت، فهو الوجه الحقيقى للإله الطاهر فى الغرب.

لقد أدى توسع الغرب إلى تبنى مناطق العالم الأخرى للثقافة دون فحص لمشروعاته. وأدى ذلك إلى تدمير الثقافة التقليدية فى كل مكان. ولم يبق أمام الغرب سوى البحث فى مكتوبات الثقافة عما يخرجه من النهاية التراجيدية التى وصل إليها، حيث يتخذ الروح المطلق وجه الموت المضمحل والمعم.

ومن أجل التحكم فى البيات البيولوجيا أخلاقياً ومعياريًا لا يوجد سوى طريقين:

١ - التسليم باستحالة منع الأخطار، وبالتالي يتم انسحاب نقدي غير مؤثر.

٢ - التدخل بتنقيح المبادئ الأخلاقية الموجودة وتعديلها وذلك عن طريق وضع حدود جديدة بين الطب والقانون والاقتصاد، وعن طريق استئناس مشروع تحويل الكائن الحي واستئصال همجيته، وتقليل الهوة التي تفصل بين البيولوجيا والقانون في مجالات مثل (نظام الأبرة وتماسية الجسد والهوية البيولوجية الجديدة). ويمثل هذا الاتجاه أولئك الذين يتبنون نزعة إنسانية شكلية فارغة تؤيد في جوهرها هذا المصير الإنساني، وتقترب من الإرهاب لأنها تجعل هناك نخبة تتحكم في تعديل الإنسان، زاعمة أنها تعمل للمصالح العام.

إن الاعتراف بالثورية الهائلة لمسار البيولوجيا، وبمعجز الممارسة المعيارية عن متابعتها، كغليل بأن يوجه للبحث الفلسفي إلى مناطق أكثر ثراء.

إن أبناء البوذية والإسلام والهندوسية، في رأي المؤلف، يلقون في مفترق الطرق فقد لا يجدون في بنيتهم الخيالية أجوبة تهمي تصوراتهم من نفوذ هذه البنى

الخيالية الغربية النشطة.. ولكنها ستكون خسارة فاحشة للغربيين أن لا يستطيع أبناء الثقافات الأخرى تقديم إجابات تحد من التوجه الغربي، وتجعله محلياً وخاصاً وعابراً، ولكن ثقافتهم التي يتم منذ فترة طويلة تهميشها وإضعافها، مع تناسي هذا التمحيص الغربي في الوقت الحاضر، يجعل مثل هذه الإجابة أمراً صعباً.

وبالبحث عن كوابح لهذا المسار المأساوي في ثقافة الغرب، يتجه المؤلف إلى التعويل على روح التكنولوجيا فجوهر التكنولوجيا في تاريخ الإنسان هو أنه كان دائماً حيلة الإنسان للخروج من وطأة التطور الذي كانت تتعرض له الكائنات الحية الأخرى. وهذا تفسير الفيلسوف إرنست كابر للتركيب، فقد اخترع الإنسان المطرقة حتى لا تصبح قبضته مثل قبضة الغوريلا. واخترع الكامشة حتى لا تصبح ذراعاه مثل زوائد الكابوريا. فالعقل التجريبي هدفه التعديل، أما العقل التكنيكي فكان هدفه دائماً الحفاظ على الإنسان كما هو. وربما لا يزيل التطور الناجم عن دخول التكنولوجيا في النطق العلمي الجديد عنه هذه الخصومية: وهي السعي دائماً لحفظ كمال الجسد.



ديوان العاشقات

ألوان من صور الحب في شعر النساء

تأثرت النظرة إلى المرأة الشاعرة في التراث، بالنظرة الدينية المترزمة إلى المرأة عموماً، باعتبارها مخلوقاً ناقصاً. ولاشك في أننا نستطيع أن نجد من حين إلى آخر نظرات إنسانية خالصة لم تقوم شعر المرأة إلا على أساس فني موضوعي مستقل عن المعايير الفقهية السائدة، على نحو ما فعل «المجرّد» حين قدم الخنساء ولبلى الأخيلية على أكثر الفحول، إلا أن ذلك لم يوجب أغلب الألباء، خاصة الذين خلطوا بين أحكام الأدب والفن من جهة، وبين تعاليم الدين من جهة أخرى، على نحو ما فعل الحصري القيرواني، الذي نظر إلى حكم المجرّد فلم يجد فيه إلا الاستثناء الذي يؤكد القاعدة، فالمرأة عنده نادراً ما تستطيع أن تتقدم في صناعة. ولم يكن برهانه على هذا، غير الآية المعروفة: «أو من يُنشأ في الحلية وهو في الخصام غير مُبين» - (الزخرف - ١٨). وقد استغلت هذه الآية وغيرها في تأكيد دونية المرأة وتجريدها من إنسانيتها، إلى الحد الذي أصبحت فيه تتساوى مع الأفعى حقيقة لا مجازاً، فقد أوضح القاضي الزبيدي (توفي ١٤٩هـ) أنه قد «أخذ على النساء ما أخذ على الحيات: أن يتجهرن في بيوتهن؛ كما قرأ ابن الجوزي في كتابه (أحكام النساء)، أن «النساء ليس لهن سلام ولا عليهن سلام». وعلى نحو ما وجد هؤلاء آيات من القرآن يفسرونها على هواهم، فقد وجدوا أيضاً من الأحاديث النبوية ما يدعم تفسيرهم، فهذا ابن القيم يروي في (أخبار النساء) خبر استئذان ابن أم مكتوم الضمير حين يدخل

على الرسول وعنده امرأتان من نسائه، فقال لهما قوما وانخلا البيت، فقالتا: يا رسول الله هو أعمى، فقال: أفعميان أنتما؟!

كانت هذه هي الصورة التي أريد لها أن تسود، حتى لو كانت ستؤدي إلى عودة التقاليد الجاهلية التي جاء الإسلام لينبذها؛ وقد أدت إلى ذلك بالفعل كما يبدو من هذا الحنين المكتوم إلى واد البنات وتفضيل مصاهرة القبور على مصاهرة الرجال؛ يقول شاعر إسلامي هو عقيل بن علقمة :

إني وإن سيق إلى المهر
ألف وعيدان ودود عشر
أحب أصهارى إلى القبر

ويقول آخر عباسي، هو عبيد الله بن عبد الله بن طاهر:

لكل أبي بنت يرجى بقاؤها ثلاثة أصهار إذا ذكر الصهر
فبيت يغطيها، وبعل يصونها وقبر يوارىها، وخيرهما القبر

وينظر «الباخري»، فيقول:

القبر أخفى ستره للبنات ودقها - يروى - من المكرمات
أما رأيت الله عز اسمه قد وضع النعش بجانب البنات!

فإذا أضفنا إلى نظرة هؤلاء إلى المرأة على أنها حية ليس لها غير الجحر، وإلا فالقبر؛ نظرتهم إلى الشعر على أنه من رمي الشيطان؛ كان لنا أن نتخيل المازق الصعب الذي يحيط بالنساء الشواعر، فإذا كانت المرأة العالمة ملعونة مرة واحدة بسبب انوثتها، فالمرأة الشاعرة ملعونة مرتين لأنها تجمع بين الكريهين: الانوثة والشعر!

ولأن الحياة لا تصنعها فتاوى الفقهاء ولا توجهها تعاليم اللاهوت؛ ولأن جذوة الإبداع في الإنسان - نكرا كان أو انثى - لا يمكن أن تطفئها قوانين التحريم التي تتزى برداء الدين؛ فقد كانت هناك دائما نظرة إنسانية معارضة لكل أنواع الكبت والقمع والتحريم؛ وكما وجد المتمرتمون آيات يستندون إليها، وجد

معارضهم آيات مقابلة وإجاءا إلى التناول واحتكموا إلى العقل وسنة الحياة: ووجدوا مثل ذلك في الأحاديث، ففي مقابل حديث (أو عموما إن انتما؟)، كان هناك - مثلا - ما رويته كتب الأخبار عن جارية حسان بن ثابت حين أنشدت على مسمع من الرسول:

هل عليَّ - وليكما - إنْ لهوتُ من حرجٍ!

فاجابها الرسول: «لا حرج إن شاء الله»، فلا هو غضب من الشعر، ولا اعترض على ما فيه من لهو.

لقد كانت النظرة غير الإنسانية إلى (الأنثى) بوصفها عارا أو عيبا؛ مضادة لطبيعة الأشياء، ولم يكن اقتناع قطاع عريض من جماهير المسلمين بهذه النظرة بقادر على أن يمنع الأنثى من أن تمس بجمالها وتفخر به وتعبر عنه نثرا أو شعرا أو سلوكا، حتى في صدر الإسلام الباكر، ولا بقادر على أن يمنع الرجال من التعبير عن إحساسهم بهذا الجمال، فهذا «أبو هريرة» كما يروي أبو الحسن المالحى في (الحدائق الغناء)، يثنى على جمال عاتشة بنت طلحة زوج مصعب بن الزبير، وكذلك يفعل أنس بن مالك، أما عاتشة نفسها التي كانت فاتنة عصرها، فكانت تفخر بهذا الجمال فتقول: «والله لانا أحسن من النار في عين الموقر في الليلة القارة»، وهذا هو معاوية بن أبي سفيان أمير المؤمنين لا يتحرج من أن يشجع فاختة بنت قرقلة على أن تستجيب لحاجات الجسد ولا تجفل من أنوثتها فيقول كما يروي المالحى نفسه: والله لخيركن الفخارات الشفارات.

في هذه المختارات اللون من شعر الحب الذي عبرت به النساء عن تجاربهن العاطفية وحاجتهن الجسدية تماما كما فعل الرجال؛ فهذا هو الأمر الطبيعي المتوقع، وغير ذلك هو الذي ينبغي أن يشير انتباهنا ويدفعنا إلى الشك والسؤال.

تعمدنا في هذه المختارات أن نتجنب الشعر المبتذل والألفاظ الخارجة، كما تعمدنا ألا نورد شيئا لشاعرات مشهورات مثل ليلى الأخيلية وولادة بنت المستكفي إلا في أضيق الحدود، فقد أثرنا أن نقدم النماذج التي قد يعز على القارئ طلبها في المصادر الأصلية.

أما من حيث تقسيم هذه المختارات، فقد روعي فيه أن يغطي العناصر الأساسية التي تشكل تجربة الحب عند المرأة من زواياها المختلفة، فمن إحساسها بالطبيعة وتوظيفها العاطفي لرموزها، إلى

إحساسها بجسدها واعتزازها بأنوثتها إلى غير ذلك من الموضوعات التي تتعلق بصورة الزوج وصورة
فتى الأحلام وما تستدعيه مثل هذه الصور من مشاعر الحرمان والوحشة ، أو من روح الفتنة والإغراء .
لقد عبرت المرأة الشاعرة عن كل ما يمكن أن توحى به إليها تجربة الحب ؛ ولئن كانت لم تتحرج في أحيان
كثيرة من الحضور الطاغى لشهوة الجسد ، فإنها قد سمعت في أحيان أخرى بتجاربها العاطفية إلى أفاق
القداسة ، وإذا كان مجنون ليلي قد قال :

أرأني إذا صليت يَمَمْتُ نحوها بوجهي ، وإن كان المصلّي ورائي

فهذه عفان العاطفية تقول :

الكفرُ والسحرُ في عيني إذا نظرت فاغرب بعينيك يامغروِرُ عن عيني
فإن لي سيفَ لحظٍ لست أغمده من صنعةِ الله ، لا من صنعةِ القَيْنِ

ولم يكن النيل من المقدسات هو المقصود في الحالين ، بل كان المقصود هو الارتفاع بالحب إلى
مصاف القداسة.



ديوان العاشقات

١- صورة الطبيعة

امراة تنغزل بامراة١

أباح الدهر أـــــــرارى بوادى^(١) به للحـــــــــــــــــ من آثار بوادى
فـــــــــ من وادٍ يطوف بكل روض ومن روض يطوف بكل وادى
ومن بين الظباء مـــــــــهاة رمل سبت عقلى وقد ملكت فوادى
لها لحظ ترقـــــــــده لأمـــــــــر وذلك الأمر بمنعنى رقبـــــــــادى
إذا سددت ذوابتـــــــــها عليه رأيت البدر فى أفق الســـــــــواد
تخال الصبح مات له خليل فمن حزن تسريل بالحداد

جمعة بنت زياد بن المؤدب اللخية بغضاء الأندلس والمشهورة
باسم ممدونة: نزهة الجلساء للسيوطى ٩/٢٨ - وانظر أيضا:
رليات البرزين - ٥٤ والوافى بالوفيات ١٦٤/١٣ ولغات الوفيات
٢٨٩/١. ومن المصادر ما ينسب هذه الأبيات إلى مهجة القرظانية أو
إلى ثواب المدينة.

(١) كلمة (وادي) لم تكن هنا، فظلت الياء للضرورة الشعرية التي اقتضاهما التصريح، وكذلك فى نهاية البيت والبيت التالى.

مطر وخمر ونرجس

أجـاب الـوابـل الغـدق وصـاح النـرجـس الغـسق
فـهـات الكـأس مـتـرعة كـأن حـبابـها حـدق
تـكـاد لـنـور بـهـجـته حـواشـى الكـأس تـحـسـق
فـتـسـد غـنى «بـنان» لـنا: (جـفـون حـشـوها الأرق)^(١)

عريب المأمونية: الحدائق الغناء لأبي الحسن الملقب - ٩٩. وانظر:
نساء الخلفاء لتاج الدين ابن الخازن - ٥٩.

حواء والتفاحة

يا طـيب تـفـاحـة خـلوت بـها تـشـعل نـار الـهوى عـلى كـبدى!
أبـكى إلـيـها وأشـتـكى دـنـفى وـما ألاقى مـن شـدة الكـمد
لو أن تـفـاحـة بـكت، لبـكت - مـن رـحـمـتى - هـذه الـتى يـبـدى
إن كـنت لا تـعـلمـين مـا لـقـيت نـفسى، فـمـصـداق ذاك فى جـسدى
فإن تـأمـلتـه، عـلمت بـأن لـيس لـخـلق عـلـيـه مـن جـلد

محبوبة المتوكلية: المستطرف للسيوطى ٦٤، والإماء الشوامر
للأصفهاني ١١٨.

طبيعة حانية وظلال دائية

وقـانا لـفـحـة الرـمـضـاء واد وقـاة تـضـاعف أـنـبـت العـمـيم

(١) شطر بيت من شعر غناه «بنان» فطربت له عريب وكثبت مقطوعتها هذه على بصره ولقائتها، وتنام البيت:
تجالى، ثم تنطبق جفون حشوها الأرق

حنو المرضعات على الفطيم
الذ من المداممة للنديم
فتمس جانبا المقعد التنظيم
فيحجبها، ويأذن للنسيم
حمدونة (حمدة بنت زياد): التذكرة الفخرية للإيرلي - ٢٣٨.

نزلنا دوحه، ففحنا علينا
وأرشفنا على ظمما زلالا
يروع حصاه حاليمة العذاري
يصد الشمس أنى واجهتنا



٢. صورة الهوى

جمر بجر

تباريح هذا الحب فى سالف الدهر
لأخسر، أو نأى طويل على هجر
- ضلالاً وجهلاً - يخمد الجمر بالجمر!

سألت المحبين الذين تحمّلوا
فقالوا: شفاء الحب حب يزيله
فجريت ما قالوا؛ فكنت كمن رجا

ام الضحك الحاربية: (المعاسة البصرية ١٧٤/٣ - ٥). ونسبها
ابن المعتز فى طبقاته لعوف بن مسلم.



فساد الحب

وغمز كف وعوضد
إن نكح الحب ففسد

مما الحب إلا قسبله
مما الحب إلا هكذا

امراة اموية من بني عثرة - اخبار النساء : ٥١).

شفاء الحب

شفاء الحب تقبيل وضم وأخذ بالناكب والقسيرون
ورهرز تلذف المعشوقين منه وزحف بالبطون على البطون

شاعرة مجبلة ..

الحب خيرة

ليس خطب الهوى بخطب يسير لا ينبيك عنه مثل خبير
ليس أمر الهوى يدبر بالرا ولا بالقياس والتفكير
إنما الأمر في الهوى خطرات محدثات الأمور بعد الأمور

(علية بنت المهدي: زمر الآداب: ٧٢٥/٧، وهي هناك بلا عزي
وعزاها إلى عليّة صاحب شاعرات العرب).

الحب جور

وضع الحب على الجور، فلو أنصف المشوق فيه لسمع
ليس يستحسن في وصف الهوى عاشق يحسن تأليف الحجج
وقليل الحب صرفنا خالصا لهو خير من كثير قد مزج

علية بنت المهدي: نزهة المجالس: ٦٢ .

بحور الحب وعساكر الهوى

يا لائمى جهلا ألا تقصير من ذا على حمر الهوى يصير؟

صرفاء فممزوج الهوى يكر
بحرر، وقدمى له أبهر
فسوى، وحولى للهوى عكر
أقل فيه، والذي يكثر

عنن الفاطمية: الإمام الشواعر ٤٢).

لا تلحنى أتى شريت الهوى
أحباط بى الحب، فسخلفى له
تخلف رايات الهوى بالردى
سيان عندي فى الهوى لائم

معجزة الحب

ما جنته لوعة الحب!
من ألقه العلوى للترب
فارقنى، تابعه قلبى

أم الكرام بنت المعتصم بن صواح المريضة الشعر النسوى
للزيتى - ٩٧ -).

يا معشر الناس أفاعجبوا
لواه لم ينزل بيدر الدجى
حسمى بمن أهواه لو أنه



٣ - صورة الانثى

طبيعة غالبة

وإن أت لم تفعل فعوض الأصابع
فكيف يتركى يا ابن أم الطبايع!

عنية أم حاتم الطائي: الشعر والشعراء - ٢٤٨/١.

فقلوا لهذا اللاتمى الآن أعفى
ولا ما ترون اليوم إلا طبيعة



للفنّان ماتيس

امراة مقاتلة

أحمل رأسا قد سئمت حمله وقد سئمت دهنه وغسله
ألا فتى يحمل عني ثقله
أم حكيم : شعر الخوارج.

هل الاتوثة عار؟

نعيبرنى داه بأمك مثله؟! وأى حصان لا يقال لها هلا؟! (١)
ليلى الأخيلية.

مثال الجمال

نزود بعينيك من بهجتي ففقد خلق الله منى الجمالا
(امراة : بلاغات النساء لطيفور - ٢١٠).

فوق الصفات

وتقصّر عنى جميع الصفات فمن نالنى نال فسوق المنى
امراة من بنى شيبان: بلاغات النساء لطيفور - ٢٠٩).

زنجيل سلسيل

كئأنى جنى النحل والزنجبيل وصفو المدامة والسبيل
يزين منا الوجه لى مبسم كمثل الألكى، وطرف كحيل
امراة من بنى كنفة: بلاغات النساء لطيفور - ٢٠٩.

(١) قالت هذا البيت ردا على النابغة الجعدي الذي عرض بالشاعرة قائلا:

فقد ركبّت امرأ أتر محجّلا الا حييا ليلى، وتولا لها

وكلمة (هلا) ذات إيحاءات جنسية هنا، ولقى بقية قصيدة النابغة هجاء فاحش مكشوف يحاول أن ينال به من اتوثة ليلى.

الجمال الوائق

وأجساد الطباء فداء جيدي
لأزين للعقود من العقود
وتشكو قامتي ثقل النهود

سملى بنت القرامطيس البغدادية: نزمة الجساء للسيوطي . ٤٤ .

عيون مها الصريم فداء عيني
أزين بالعقود، وإن نحري
ولا أشكو من الأرداف ثقلاً

ذكورة في أنوثة

فقل لعمري من أشعر
فإن شعري مذكر!

نزهة الغرناطية: الشعر النسوي للريوني . ٩١ .

جساريت شعراً بشعر
إن كنت في الخلق أنثى

البيض الغواني

وأجمل مقيلك دوحتي نيمان
ورمين عن حصن المنون جواتي
عرضاً، فأفة قلبك العيان
مرح الشباب اللدن هز البان
ولذاك أسسماء النساء غواني

شهدة بنت الأبرى البغدادية: نزمة الجساء للسيوطي . ٤٦ .

مل بي إلى مجرى النسيم الواني
وإذا العيون شن غسارة سحرها
فاحفظ فؤادك أن يصاب بنظرة
من كل جائلة الوشاح يهزها
بيض غنين بحسنتهن عن الخلى

امراة ليست للمتعة

لأجدر أن يُلقى به الحسنُ جامعا
تسوركُ فحلّ همه أن يجامعا

أم حكيم : شعر الخوارج .

الأن وجها حسن الله خلقه
وأكرم هذا الجرم عن أن يناله

شم الرياحين

إن النسساء رياحين خلقن لكم وكلكم يشتهى شم الرياحين
امراة عباسية: الانكباء لابن الجوزي - ٢٢٦.

تذليل وتأليف

إن المطايا لا يلذ ركوبها حتى تذلل بالزمام وتركبها
والدر ليس بنافع أصحاحه حتى يؤلف في النظام ويشقها
عنان الناطقية.

راى فى القيان

ويحك إن القيان كالشرك الـ منصوب بين الغرور والكذب!
لا يتصدين للفسقير، ولا بطلين إلا ممدان الذهب
بينا تشكى هواك، إذ خرجت من لحظات الشكوى إلى الطلب
تلتحظ هذا وذاك ولحظ محب بعين مكتسب
لفضل الشاعرة: طبقات ابن المعتز ٤٢٧، والإساء الشواعر
للأسفهانى : ٥٨.

صورة عاشقة

كأنها زهرة يبضماء قد ذبلت أو نرجس من مسكا طيبا عبقا
إني لأرحم من حبى لها - سلمت من كل حادثة - يا قوم من عشقا
عريب المامونية: المذايق الغناء للمالقي - ١٠٥.

من الفرائش إلى الميدان

تركت رمحا لنا مسه وجئت رمحا مسه قاتل
شنتان : هذا بدم مسائل وذاك منه غسل مسائل
مطعمون ذا كم منه فى لذة وأم مطعمون بهذا تاكل
امراة خارجية: شعر الخواارج.

رسائل النساء

صحائفنا إشعارتنا وأكثثر رسلنا الحسدى
لأن الكتب قد تقرا وليس برسائلنا تنق
علية بنت المهدي: نزهة الجلساء للسيوطي - ٦١.

البغداديات المتبخرات

أما على بغدادها وعراقها وظبائها، والحر فى أحداقها!
ومجالها عند الفرات بأوجه تبدو أهلتها على أطواقها
متبخرات فى النعيم كأنما خلق الهوى العذرى من أخلاقها
نفسى الفداء لها، فأى محاسن فى الدهر تشرق من منا إشراقها!
قصر البغدادية: الشعر النسوى للريثى - ٥٢.



٤. صورة المعشوق

نطفة من فيه

فما نطفة من ماء (بيضة) عذبة تمنع من أيدى الرواة أرومها
بأطيب من فيه لو أنك دققته إذا ليلة سحت وغاب نجومها

خبيرة بنت أبى ضيفم البلوية: أعلام النساء لكاملة - ١/ ٤١١
- طيفر ٢٧١.

شهادة

شهدت - وبیت الله - أنك طيب الـ
وأنت مشبوب الذراعين خلج
وأنت نعم الكمع فى كل حالة

امراء: بلاغات النساء لطيفر ١٥٣.

شهادة اخرى

لما طعم ماء، أى ماء تقوله
بمنعرج من بطن واد، تماقبت
نفت جرية الماء القذى عن متونه
باطيب عن يقصر الطرف دونه

عائكة المروة او زينب بنت فروق، او أم فروة العطفانية:
وحشيات أبى تمام ٢٠٢ - ودم الهوى لابن الجوزى ٢٢٧ - ونشوة
الطرب لابن سعيد ٥٧٩/٢ - وزهر الآداب للقيروانى ١/ ١٨٥.

فتى كفتاة

فتى كالفتاة البكر يسفر وجهه
أغر أبر ابنى نزار ويمررب
وأوفاهم عهدا وأطولهم يدا
وأضرهم بالسيف من دون جاره
كأن العطايا والنايا بكفه

امامة بنت الجلاح: ديوان للمعانى للصكرى ٦١/١ - ٢.

نصر بن حجاج

هل من مبييل إلى خمر فأشربها؟
إلى فتى ماجد الأعراق مقبيل
أم من مبييل إلى نصر بن حجاج؟
سهل المعيا، كريم، غير ملجج
أخي حفاظ، عن الكروب فراج
نمته أعراق صدق حين تسبه

امراء من المعينة (في عهد الخليفة عمر): تزيين الأسواق
للانطاكى - ٣٧٨.

أبو الشعثاء

لأبى الشعثاء حب دائم
يا فؤادى فإزدجر عنه، ويا
ليس فيه تهمة للمتهم
عبث الحب به فاقعد وقم
ووسيلات المحبين الكلام
جاءنى منه كلام صائد
مثلما تأمن غزلان الحرم
فانص تأمنه غزلانه

مثنائير (جارية ابن كناسة): روضة المحبين ٢٤١ - ولم الهوى
٣٧٨ - والإماء الضواهر ٤٦.

الفتى «جحوش»

بنفسى إلينا جحوش وقميصه
ولأزال منهل من الغصبيث رائح
وأنسابه اللاتى جلا ببشام
ليشرب منه جحوش ويشمه
يقصد إلى أهل الغصبا بزممام
فأقسم أنى قد وجدت بجحوش
بعمى قطامى أغر شامى
كما وجدت عفراء بابن حزام
مؤجلة نفسى لوقت حمام
وما أنا إلا مثلها، غير أنى

أم خالد الخفعمية أمالى الغالى، وأعلام النساء ٣١٢/١ -
روايات النساء ٣٦٨.

فتى الاحلام

ألا إنما أبغى جـــــوادا بما له
فتى همه - مذ كان - خود كريمة
كرىما محيا، قليل الصادق
يعانقها فى الليل فوق الثمارق
نداماه فيها كل خرق موافق
ويشربها صرفا كميتا مذامة

امراته : طبائع النساء ٧٨.

الغلام الهلالى

أشم كغصن البان، جمعد، مرجل
فإن لم أومد ماعدى بعد هجمة
شكلت أبى إن كنت ذقت كرىقه
وأقسم لو خبىرت بين لقائه
شفت به لو كان شىء مدانيما
غلاما هلاليا، فشلت شماليا
دواء، ولا ماء الغمامة غاديا
ويين أبى، لاخترت ألا أبا ليا

هند بنت الصن - سرح العين - ٤٠٨، وبلغات النساء - ٣٧٠.

رجل طيب

ألا ليت زوجى من أناس ذوى غنى
طبيب بأدواء النساء، كآته
حدث الثباب، طيب الريح والمطر
خليقة جان، لا ينام على حجر

امامة بنت ذى الإصبع - بلغات النساء ١٥٤.

رجل فقير

هذا، وإن أصبغ فى أطمار
أكبر عندى من أبى وجارى
وكان فى نقص من اليممار
وصاحب الدرهم والدينار

سماء العلوية : تزيين الأسواق ٢٤٩.

رجل عتل

أيا رب لا تفعل شبايى وبهجتى
فتبئت أن الشيخ يهجر أهله
فروج لأحراح النساء حمام

أوراق: بلاغات النساء ٣٨.

رجل مغرور

لى حبيب لا يثنى لعتاب
قلت أيضا. وهل ترى لى شبيهها؟
خلسة بنت حمون: نزهة الجلساء ٣٦.

رجل آنس

يا خليلي أبني سهدي
أشتكى ما بى إلى أحد
آنس، تلتذذ كعبدي؟
ليس بالزميلة النكد
بعمده عيني إلى أحد
خولة بنت ثابت (أخت حسان): طيبر ٢٧٠.

رجل متضرع

فلم يزل ضارعا إليها
فمات وجدا. فكان ماذا؟
فضل الشاعرة: فوات القويات ٢٥٢/٢، والإماء الشواعر ٦٢.

رجل شهيد

لولا الأمانى مات من كمد
ليس له مسعد يساعده
مسر الليالى يزيد فى فكره
بالليل فى طوله وفى قصره
والروح - فيمما أرى - على أثره

فصل الشاعر: الإمام الشواص ٦٥ - ٦٠ .

رجل شائب

ما ضرك الشيب شيئا
قلد هذبتك الليالى
بل ردت فيه جسمالا
وزدت فيها كما لا
وانعم بعـمـشك بالـا
فـمـش لنا فى سـرور

بدعة الكبرى (جارية المأمون): المستطرف ١٤ .

رجل دميم

عـذيرى من عـاشق أنوك
يروم الوصال بما لو أتى
سـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـf
يروم به الصـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـفـf
ووجنه فقـفـفـفـفـفـفـفـفـf
برأس فقـفـفـفـf

فزهون الغرناطية: الشعر النسوى ٩٣ .



٥- تجربة الزواج

زواج الاقارب

أبا عجباً للخود يجرى وشاحها
تزف إلى شيخ من القسوم تنبال

دعهاها إليسه أنه ذو قرابة فويل الغواتي من بنى العم والخال

امراء: بلاغات النساء - ١٤٧.

زواج التجارة

سأنذر بعدى كل بيضاء حرة منعمة، خود، كريم نجارها
قصير قبالة النعل، يضحى وهمه قريب، ويمسى حيث تعشيه نارها
يرى الطيب عارا أن يمس ثيابه أو المسك يوما إن علاه صوارها
لعمر أبى: ما خار لى أن ييعنى بأبرة إذ أعجبته عشارها!

أم الأسود الكلابية: بلاغات النساء - ١٣٩ - ٤.

ندم

إنى ندمت على ما كان من عجبى وأقصر الدهر عنى أى إقصار
فليتنى يوم قالوا أنت زوجته أصابنى ذو نيوب سمه ضارى
يارب إن كان فى الجنات مدخله فاجعل أمانة - رب الناس - فى النار

أميمة العباسية: بلاغات النساء - ١٥٠.

جناية الأب

أيا أبى: عنيتنى وابتليتنى وصيرت نفسى فى يدى من يهينها

امراء: بلاغات النساء - ١٤٥.

مهرة وبغل

وهل أنا إلا مهرة عربية سائلة أفراس، تحللها بغل

وإن يك إقراراً فيما أنتج الفحل

حميدة بنت النعمان بن بشير: بلاغات النساء . ١٣٢ .

فإن تجت مهرا كريما فبالحرى

أبو حمزة

يظل في البيت الذي يلينا

تالله ما ذلك في أيدينا

فنحن كالأرض لزراعينا

ما لأبي حمزة لا يأتينا

غضبنا أن الأتد البينا

وإنما نأخذ ما أعطينا

نبت ما قد بذره قينا

اعرابية مجهولة.

الشيخ إدريس

لما ابتليت بشيخ مثل إدريس

أبقى لك الدهر منه شر ملبوس

عند اللقضاء، بإدبار وتنكيس

يا جمل لو كنت عند الله مسلمة

لما ابتليت بشيخ لا حراك به

يلقاك منه الذي تهوين رؤيته

جمل البيوت: بلاغات النساء .

زوج قاس

عندي بطاعة ربي القلدوس

عن زلتى أبدا، لفرط نحوسى

فى ظل طود دائم التسمسريس

- فإذا أنا أصلى بحر شمس

حق الرئيس المرفق بالمرس

أبغى رضاك بطاعة مقرونة

فإذا زلت، وجدت حلمك ضيقا

ولقد رجوت بأن أعيش كريمة

بقضاء عزك - لا عدمت بقضاء

يا سيدى ما هكذا حكم النهى

فلذا رضى لى الهوان، رضىته

وجعلت ثوب الذل خير لبوس!

خروج (خديجة بنت أحمد بن كلثوم المعافري): غريدة القصر
وجريدة مصر ٤٠٩/٤، والرافى بالرافيات ٣٠٠/١٢.

زوج جبان

«خديجة»، لا سلمت من الأعداء
أيقـُـتل «ندبة» «قيس»، وترضى
أما تخشى إذا قال الأعداء:
فـغـنـذ ثارا بأطراف المعزالي
ولا غلنى أبكى نهـجـارى
لعل منيتى تأتى سريعـا
أحب إلى من يعمل جـبـان

ولا وقـمـيت شر النـابـسات
بأفـمـام ونوق سـارحـات؟!
«خديجة» قلبه قلب البنات!
وبالبيض الحساد المرفعات
وليلى بالدموع الجـارـيات
وترمى سـهـام الحـادـثات
تكون حـيـاته أردا حـيـاة

ام ندية (زوجة خديجة بن بئر): ملحق ديوان الضمراء ١٧٨.

زوج دمشق

نكحت المدينى إذ جـاءـنى
له ذفر كـهـمان التـيـر
كهول دمشق وشبابها

فيالك من نكحة فـاـويه
س، أعيا على المسك والغاليه
أحب إلينا من الجـالـيه

هميدة بنت النعمان بن بشير: بلاغات النساء .

زوج عثين

إنى تزوجت من أهل العسراق فتى
مـا غـبـرنى منه إلا حـسـن منظره

مرروا ما له عسرق ولا بهاء
ومنطق لنساء الحى تيساء

ثواب بنت عبدالله الهمدانية: نزهة الجساء ٣٠٠.

ما قيمة الحرير؟

يقولون: فرش من حرير، وإنما
رائى فرشهم عندى كحامية الجمر
رائى لامتنحى غيمما، وغيرها
من انكاحهم إياى عبد بن جسر
لينة طلبة بن ليس بن عاصم الملقب: بلاغات النساء . ١٦١ .

ما قيمة المهر؟

وقالوا: ألم تأخذ «عصيمة» مهرا؟
ولو مارسوا ما كنت فيه لأصبحوا
كان رياحا من «عبيد بن سالم»
كان الذى يلحى عصيمة لاعب
ورائى ولم يطلب إلى المهر طالب
رياح طبا بالثعلب
عصيمة بنت زيد النهمة: بلاغات النساء . ١٥١ .



٦. وحشة وحرمان

غريبة

أبى الله إلا أن تكونى وحيدة
بيشرب لا تلتقين أمما ولا أبا
نائلة بنت الفارصة (زوجة عثمان بن عفان): الحائق للنساء . ٤٢ .

دوران الرحا

لبس غسبوق أم الحى وهنا
أرواح بالييمين وبالشممال
رحا حناتة فوق الشفمال
أدير بها وقد قطعت فوادي
الحولاء بنت سعد الكلبية: أعلام النساء . ٣٠٥/١ .

فوق السريز

ألا طال هذا الليل وأزور جانبه
ألا أعببه طورا، وطورا كأنما
فسواله لولا الله لا شيء غيره
مخافة ربي، والحياة يكفى
وأرقى ألا ضجيج الأعببه
بدا قمرًا في ظلمة الليل حاجبه
لزعزع من هذا السريز جواتبه
وأكرم زوجي أن تنال مراكبه
امرأة يثرية في عصر عمر بن الخطاب: ذم الهوى - ٢٨٢.

الذى لا يسمى

أيا روضة قد حان منها قطافها
فوا أفي: يمضي الشباب مضى
وليس يرى جان يمد لها يدا
ويبقى الذى ما إن أسميه مفردا
قسمونة بنت إسماعيل بن النخيلة: نزمة الجلاء - ٦٦.

لم يبق إلا الصبر

يا ظبية ترعى يروض دائما
أمسى كلانا مفردا عن صاحب
إني حيكك في التوحش والخور
فلنصطبر أبدا على حكم القدر
يا ظبية ترعى يروض دائما
أمسى كلانا مفردا عن صاحب
قسمونة بنت إسماعيل بن النخيلة: الشعر النبوي - ١٠٥.

زهد

دع الدنيا لمأثقةها
أرى الدنيا وإن مكدحت
فلا تغررك رائحة
فإن سرورها سم
ومطريرها بمزقه
سيصبح من ذباحها
تنص على فضائحها
تصيبك من روائعها
وحستفك في منائحها
يؤوب إلى نواحيها
سح النساء بنت طولون: نساء الخلفاء - ١٢٨.

٧- اغراء وقتنة

نار وزعفران

اجنم مطلى بزعفران
ميرطما برطمة الغضببان
كان فيه فلق الرومان
تراه عند الشم والتداني
أرد لا يفحك عن أسنان
أو لهبها كلهب النيران
اموال: الحماسة البصرية - ١٠٥/٢: وفي العمدة ٣١/٨ معززة إلى
أبي العباس محمد بن ذؤيب الفلمى.

زيارة ليلى

ترقب إذا جن الظلام زيارتى
وبى منك، لو كان بالبدر لم يتر
فإنى رأيت الليل أكرم لاسر
وبالليل لم يظلم وبالنجم لم يسر
ولادة بنت المستنكى: سرح الميزن - ٢٢.

عجل يا جميل

أوروك أم تزور؟ فـان قلبى
وقد أمنت أن نظمى وتغضى
فثغرى مورد هذب رلال
فمجل بالجواب فما جميل
إلى ما شئتته أبدا يميل
إذا وفى إليك بى المقـيل
وفـرع ذوابنى ظل ظليل
أناك عن بشينة يا جميل
حفصة القرطابية: نزهة المجالس - ٢٥.

شدود

أنا لـبـوة لكننى لا أرتفى
ولو أننى أختار ذلك لم أجب
نفسى مناخا طول دهري من أحد
كلبـاء، وكم خلقت سمعى عن أسد
عائشة القرطابية: نزهة المجالس للسيوطى - ٥٥.

رجاء

إنى لأرجو أن تكون معانقنى
وتبىيت منى فوق ثدى ناهد
ونبيت أنعم عاشقين تفاوضا
طرف الحديث بلا مخافة راصد
صاحب الجارية: الإمام الشواص - ١٦٦.

فتنة الدنيا

أنا فتنة الدنيا، فتنت بحجتي
كل القلوب، فكلها بى مفرم
أترى محياى البديع جماله
وتظن يا هذا بأك تسلم؟
صعبة للبغائية: نزعة للجلساء - ٤٩.

سحر

لئن حلات عن ثغرها كل حائم
فما زال يحمى عن مطالبه الشجر
فذلك تحميمه القواضب والقنا
وهذا حماء من لواظها السحر
مهجة للقرطبية: نزعة للجلساء - ٧١.

أشرب واسقنى

يا خاطبا منى المودة مرحبا
روحي فداؤك، لا عدمتك خاطبا
أنا عبدة لهواك، فاشرب واسقنى
واعدل بكأسك عن جلييك إذ أبى
قد - والذي رفع السمماء - ملكنى
وتركت قلبى فى هواك مـمـنـنـا
شعائين (جارية الملوكل): أخبار النساء - ٣٥٠.

٨ . استشراف القداسة

كعبتان

للنَّاس بيت يديرون الطواف به
وأعبر لي به شغل بإنسان
الفرقة بنت خالد الخزيمية: للغرب لابن سعيد.

العاشق المأجور

لا يقبل الله من معشوقة عملا
ليست بمأجورة في قتل عاشقها
يوما، وشاقتها غفبان مهجور
لكن عاشقها في ذلك مأجور
امراء: روضة للحبين لابن القيم - ٣٢٧.

غرام في الحج

هل القلب إن لاقى الضبابي خاليا
وأعجلنا قرب الفراق، وبيننا
حديث لو أن اللحم يصلى بحمره
لدى الركن، أو عند الصفا، يتحرج؟
حديث كتفيس المرفسين مزعج
طريا، أتى أصحابه وهو متضج
أم الضمائم المصاربية: الأسالي للخالق - ٩٧/٢، وزهر الآداب
للشيداني - ٩٤٠/٢.

عماد السماء

عماد سماء أصبحت قد تهدمت
فخري سماءى، لا أرى لك هاتيا
ذبية بنت بيشة الفهمية: أعلام النساء - ٤٥٠/١.

صيام العشق

لهل ليلة البطحاء مائدة لنا؟
فإن هي عادت مرة، فإلية
فدتها الليالي غيرها وذميمة
على أيام الحرور أصومها
خيرة بنت أبي ضيف البلوية: بلاغات النساء - ٣٧١.

داع إلى الله أو إلى النار

بدلت بشراً، بلاء أو معاقبة
فليتى قبل بشر كان ضاجعنى
من فارس كان قدما غير غوار
داع إلى الله، أو داع إلى النار
أم شبيب بنت قيس السلمي: بلاغات النساء - ١٥٧.

تسبيح عاشقة

يارب إنك ذو منّ وذو سمة
دارك بعافية منك المحبين
الذاكرين الهوى من بعد ما رقدوا
حتى نراهم على الأيدي مكبين
امراة (في أثناء طوالها بالكعبة): أخبار النساء - ٦٩.

الجمال رحمة

ولو جاورت في بلد ثمودا
لما نزل العذاب على ثمود
سلمي البغدادي: نزهة الجلساء - ٤٤.

الجود قبل الصلاة

البيس الماء مداما
وأفسي جودك في النام
واسقنى حتى أنام
س، تكن فيهم إماما
ل، وإن صلى وصام
لعن الله أخا البغام
عليه الهبة: نزهة الجلساء - ٦١.

مناجاة وتحليق

مناجاة العارفين لها عيون
والسنة بسر قد تناجى
تري مالا يراه الناظرون
وأجنحة تطير بغير ريش
تغيب عن الكرام الكاتبين
إلى ملكوت رب العالمين
ميمونة السوداء: علاء الجانين - ١٢٦.

كينيث كلارك ت: منى ابراهيم

لرقت اللغة الإنجليزية بتراتها المعهود بين العربى
بمعنى التجرد من الثياب و بين تصوير الأجسام
البشرية العارية TheNaked فى اللوحات الفنية،
فالكلمة الأولى توحى ببعض الحرج الذى يشعر به
معظمنا فى حالة التجرد من الملابس، أما الكلمة الثانية
فلا تحمل، فى استخدامها الصحيح أية معانٍ غير
مريضة، فالصورة الغامضة التى تثيرها فى العقل ليست
لجسد ضعيف ومتكسب يفى الستر ولكن لجسد متوازن
وغنى وعلو، بالذقة: الجسد فى حالة إعادة تشكيل ولقد
ادخل النقاد فى مطلع القرن الثامن عشر مصطلح العربى
فى اللوحات الفنية Nudism إلى اللغة الإنجليزية فى
محاولة لإقناع سكان أنجلترا الذين يتميزون بعدم تلوّحهم
للفن بأن الاقطار التى تمارس فنون التصوير والنحت
وتتذوقها كما يجب، تنظر إلى الجسد البشرى العارى
باعتباره موضوعاً أساسياً للفن.

وهناك الكثير من الدلائل التى تدعم هذه الفكرة، ففى
أعظم عصور التصوير أوحى الجسد العارى بأعظم
الأعمال الفنية، وحتى عندما قلت أهميته باعتباره
موضوعاً للرسم احتفظ بمكانته باعتباره موضوعاً
للدراسة الأكاديمية وبوسيلة لإظهار القدرات، فقد
شعر أفيلاسى الذى عاش فى عصر فيليب الرابع
الذى تميز بالحفظ والتشدد أنه لا يستطيع الإنفلات مع
ذلك، من رسم لوحة فينوس العسارية، أما
سيرجوشوارينولفن، الذى لا يتمتع على الإطلاق
بموهبة رسم الأشكال الفنية الهندسية، فقد اعتزّ اعتزازاً
شديداً بسيمون وإيفيجينيا.

وفى القرن الحالى الذى تخلينا فيه عن الموروثات
اليونانية التى تم إحياؤها فى عصر النهضة واحدة بعد

العبرى فى الفن وفى الحياة*

• هذه للترجمة العربية مأخوذة من كتاب «كينيث كلارك» بعنوان
الفن العارى .

أخرى، فتخلينا من الأسلحة القديمة ونسبنا الموضوعات الأسطورية وأعرضنا على فكرة التقليد في الفن، بقي الجسد العاري فقط من كل هذه الموروثات، لقد تكون قد طرات عليه بعض التحولات الغريبة والمثيرة للفن، ولكن يبقى الرابط الإنساني بالتقاليد الكلاسيكية، وعندما نرغب في أن نثبت أن يحتقرون الفن أن أعظم ثوارنا هم في الواقع فنانون مستترمون ينتمون إلى تقاليد فن التصوير الأوروبي، نشير إلى لوحاتهم العارية. فكثيراً ما استثنى بيكاسو الجسد العاري من عملية التحول العنيفة التي أضفها على العالم المرئي، فقد سلسلة من لوحات الأجساد العارية التي يمكنها أن تلقى بدون أية تعديلات في خلفية مرآة بيانية، أما هنري مور، ففي بعضه في الحجر من القوانين القديمة للقامة وعثره على بعض المخلوقات البدائية التي يتكون الحجر من نظامها المحصورة فإنه يعطي ترويضاته السمة الأساسية نفسها التي اخترعها نحاتو البارثينون في القرن الخامس قبل الميلاد.

وتقترح هذه المقارنات إجابة قصيرة للسؤال صامو الجسد العاري في العمل الفني؟ هو شكل فني اخترعه الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد، كما أن الأوربا هي شكل فني اخترعه الإيطاليين في القرن السابع عشر، النتيجة هي بالتأكيد مقتضبة للغاية ولكنها تتميز بتأكيد أن الجسد العاري ليس موضوعاً للفن ولكنه شكل فني.

فهناك اعتقاد شائع بأن الجسد البشري العاري في ذاته موضوع يجذب العين ويمتصها أن تراه مجسداً في اللوحات الفنية، ولكن من يمشي المدارس الفنية ويرى

النموذج الخمس هلامي الشكل الذي يرسمه الطلاب بجهد واجتهاد، سيتيقن من أن هذا الاعتقاد وهم، فالجسد البشري ليس واحداً من تلك الموضوعات التي يمكن تحويلها إلى عمل فني بالنسخ المباشر مثل النمر أو النظر الطبيعي المغطى بالثوب، فعالباً ما نتردد باستمتاع مع العالم الطبيعي والحيوان، ومن هذا الاتحاد السعيد يخلق العمل الفني، وهذه العملية هي ما يسميه طلاب علم الجمال بالتحقق الوجداني، وعلى الطرف الآخر من النشاط الإبداعي تلقى الحالة الذهنية التي تنتج الجسد العاري في الفن، فكتلة من الأشخاص العراة لا تدفعنا إلى التحقق الوجداني ولكن إلى التحاسة والإحباط، فنحن لا نرغب في التقليد ولكن في الوصول إلى الكمال، فنحن نصبح على المستوى الفيزيقي مثل نيو جيمز بمصباحه يبحث عن رجل صادق ومثله أيضاً يمكن أن لا تصل أبداً إلى ما نصبر إليه، ويشارك معنا في هذا البحث المصوريين للفوتوغرافيين ولكن لديهم كل المميزات التي لا تتوافر لدى الرسام أو النحات، فعندما يحصلون على النموذج الذي يصحبهم يصبحون أحراراً في أن يضعوه في الوضع الذي يحجبهم ويسلطوا الإضاءة حسب رؤيتهم لمفاهيم الجمال، وأخيراً يمكنهم أن يبرزوا أماكن ومضوا أخرى بالبروش، ولكن بالرغم من كل مهارتهم ولواقم الفني لا تكون النتيجة مرضية تماماً وبخاصة لمرءء الذين اعتادت أعيونهم على التبسيطات المنسجمة في الأعمال الفنية القديمة، فهم يترصعون فوراً من التجاهيد والانتفاخات وغيرها من المهورب الصغيرة التي يحذفها النمط الكلاسيكي. ومع فترات طويلة من التعود لا يتم الحكم على العمل باعتباره كائناً عضوياً حياً ولكن باعتباره تصميماً فنياً، ونكتشف



صليب المسيح لما ياكل اناجيل

أن التحولات ليست نهائية وأن الحد الفاصل ليس واضحاً تماماً، فمما يزعجنا أنه لا يمكن استيعاب الأجزاء المختلفة للجسد باعتبارها وحدات بسيطة لاتوجد علاقة واضحة بين إحداها والأخرى، فالجسد في كل تفاصيله تقريباً ليس هو الشكل الذي جعلنا الفن نتعقد أنه يمكن أن يكون بينما يمكننا أن ننظر باستمتاع إلى الصور الفوتوغرافية للأشجار والحيوانات حيث لا يكون قانون الوصول إلى الكمال بالحدة نفسها أما عند تصوير الجسد البشري فإن المصورين الفوتوغرافيين يلاحظون عادة، سواء عن وعي أو عن غير وعي، أنه في الصور الفوتوغرافية للجسد البشري لا يكون الموضوع الحقيقي هو إعادة إنتاج الجسد العاري ولكنه تقليد وجهة نظر فنان فيحسب يجب أن يكون عليه الجسد العاري، فوجيا لافور كان واحداً من أكثر الفوتوغرافيين الأوائل ازدياداً للفن ولكنه وربما دون أن يعرف، كان مصاصراً لكورييه ومع وجود هذا النمط الرائع في مكان ما من الظلفية، صنع واحدة من أروع (ومن أولى) الصور الفوتوغرافية للأجساد العارية، وقد نجح جزئياً لأن النموذج الذي اختاره بدون وعي كان واقعياً فكلما زاد النموذج مثالية ساء مستوى الصور التي تحاول تقليده - كما تثبت أساليب إنجير وويسلر.

ومع أن الجسد العاري هو مجرد نقطة انطلاق للعمل الفني إلا أنه غاية في الأهمية، ففي تاريخ الفن لم تكن للموضوعات التي اختارها الفنانون نواة لإحساسهم بالتنسيق والانسجام أهمية خاصة في حد ذاتها فطلى مدى مئات السنين وعلى امتداد المسافة من إيرلندا إلى الصين كان أهم تعبير عن الانسجام هو لحبوران خيالي يعض نيله، أما في المصور الوسطى فقد كان الفن ثنى

الملايس والستائر حياة خاصة به، هي الحياة نفسها التي تجسدت في الحيوان الملتف على نفسه، وأصبح النمط الأساسي للطراز العماري السائد في غرب أوروبا من القرن الخامس إلى القرن الثاني عشر من الموضوع الفني وجوداً مستقلاً. أما بالنسبة للجسد البشري بوصفه نواة فهو غنى بالتداعيات، وعندما يتم تحويله إلى فن لاتضيع هذه التداعيات تماماً، ولهذا السبب فإنه كلما يحقق الصدمة الجمالية المركزة التي تحدثها صور الحيوانات، ولكن بإمكانه أن يعبر عن تجربة أوسع وأكثر تحضراً فالجسد البشري هو نحن، وبالتالي فهو يثير ذكريات لكل الأشياء التي نفعلمها بانفسنا، وأولها أننا نرغب في تخليد أنفسنا.

هذا هو أحد جوانب الموضوع الواضحة لدرجة تجعلني أمر بها مرور الكرام ولكن بعض العقلاء قد حاولوا أن يتفألوها، فيقول بروفيسور ألكسندر إذا كانت الأعمال الفنية التي تجسد الجسد العاري تثير في المشاهد أفكاراً ورغبات تتناسب مع مادته، فهو فن غير حقيقي وغير أخلاقي. ولاتتفق هذه النظرية السامية مع الواقع، ففي خليط الذكريات والأساسيس التي تثيرها الصور العارية لروبنز أو فيغوار هناك الكثير الذي يتناسب مع مانتها، وبما أن هذه الكلمات التي صدرت عن فيلسوف شهير كثيراً ماتتريد على الألسنة، فمن الضروري أن نقل ما هو غنى عن الذكر وهو أنه لاتنفصل لوحة عارية، مهما كان تجريدها، في أن تثير في المشاهد ولو النذر اليسير من الشعور الجنسي حتى ولو كان مجرد شبهة هذا الشعور - وإذا لم تحقق هذا فهي فن سيئ وفاسد أخلاقياً، فالرغبة في التوحد مع جسد



المستحمات اريثوار

الصينيين واليابانيين، وحتى يومنا هذا يقيم هذا التقدير حاجزاً رقيقاً من سوء الفهم. أما في الشمال الغربي فقد كان الوضع متشابهاً تماماً. فصحيح أن الرسامين الألمان في عصر النهضة، عندما وجدوا أن الجسد العاري موضوعاً محترماً للرسم في إيطاليا، طوعوه لمصالحهم وقبسوه باعتباره تقليداً مميّزاً لفنهم ولكن مصراصات ديوزير Dürer توضح إلى أي مدى كانت سطحية هذا الإبداع، فقد تمثلت استجاباته الفطرية في الرعب وحجب الاستطلاع وكان عليه أن يرسم الكثير من الدوائر وغيرها من الأشكال قبل أن يستجمع قواه لكي يحول الجسد التعيس إلى لوحة فنية هارية.

وفي البلاد التي تطل على البحر الأبيض المتوسط فقط كان الجسد العاري في العمل الفني طبيعياً وبغير مقتل وإن تم نسيان معانيه في كثير من الأحيان، فبعض سكان إيطاليا الذين يدينون بمعظم فنونهم للإغريق لم يتخلوا أبداً عن نمط من التماثيل التي تقام على القبور والذي يكشف فيها الهيئ من بطنه برضا قد يصدم الفنان اليوناني بشدة كما صنع الهلينيون والرومان تماثيل لرياضيين محترفين يبدون في رفاة تام من نسب أجسامهم الفظيمة. الأوضح بالطبع هو الكيفية التي يتعدد بها العمل الفني العاري حتى في إيطاليا واليونان، بالزمن، ومن المستحذات اعتبار الفن البيزنطي كما لو كان امتداداً للفن الإغريقي حيث يذكرنا الجسد العاري في الفن البيزنطي بأننا أمام إحدى مبالغات التخصص والأجساد العارية في فن البحر المتوسط قليلة وبغير مهمة وتنتزح بين الحرفية المتواضعة في تمثال والفيما المجاني لأبوللو ودايمون، وبين الثقيل من الأعمال الفنية الصغيرة والغريبة مثل صنوق فيرول، مع رسم الكرتون

بشرى آخر هي جزء أساسي من طبيعتنا البشرية حتى أن تقييمنا لما هو معروف بالشكل الخالص يجب أن يتأثر بها، وأحد صعوبات الجسد العاري بوصفه موضوعاً للفن هو أن هذه الفرائز لا يمكن أن تظل ديفنة كما هو الحال في استمتاعنا بقطعة فنية من الفخار، على سبيل المثال، ومن هنا تصبح مهمة ولكننا تنجذب إلى اللقمة مما يهدد بهز وحدة الاستجابات التي يستمد منها العمل الفني وجوئه المستقل به ومع ذلك فإن كمية المحتوى الجنسي التي يمكن أن يحملها العمل الفني في ثناياه عالية جداً، فتماثيل معابد القرن العاشر في الهند هي تعظيم واضح للربة الجسدية، ومع ذلك فهي أعمال فنية عظيمة لأن جنسيتها هي جزء لا يتجزأ من فلسفتها الكلية.

وبغض النظر عن الاحتياجات البيولوجية، فهناك في فروع الخبرة الإنسانية يكون الجسد العاري تذكرة واضحة بها وهي الاتساق والطاقة والنشوة والتواضع وإثارة الشفقة، وعندما نرى النتائج الجميلة لمثل هذا التجسيد يبدو الجسد العاري في العمل الفني كوسيلة للتعبير ذي قيم كونية وبخالدة، ولكننا نعلم أن هذا غير صحيح تاريخياً، فهي محددة بكل من المكان والزمان، فهناك شخص هاري في رسومات الشرق الأقصى، ولكننا نحتاج إلى توسيع لمصطلح الجسد الفني العاري The Nude لكي يحدو مثل هذه الرسومات فني الطبقات اليابانية تعد هذه الشخص العارية جزءاً من العرض الذي لا يتم التوقف عنده، وهو ما يحدو على مشاهد حميمة معينة تقدم بدون تعليق وهداة ما يسمح لها بالمرور دون تسجيل لفكرة تقديم الجسد العاري لذاته باعتباره موضوعاً جاداً، للتأمل لم تخطر على بال

الذي يمثل أوليمبوس وعددًا من الأعمال التي تمثل آدم وحواء اللذين نادياً ماثير عريهما أي ذكرى للشكل القديم. ومع ذلك لم تكن الأعمال العظيمة في الفن الإغريقي قد تحطمت بعد في آلاف عام الماضية. وكانت هناك أعمال من الجسد العاري تفوق كماً، وللأسف كيفاً، مثيلاتها التي وصلت إلينا. وحتى القرن العاشر مدح الامبراطور قسطنطين مورفير وجينتوس تمثال فينوس ليسراكستيليس والذي تم حمله للقسطنطينية، كما ذكر روبرت دي كلاري إما الأصل أو نسخة مقلدة منه في تقريره عن استيلاء الصليبيين على القسطنطينية وبالإضافة إلى ذلك فإن الجسد نفسه لم يتوقف عن كونه مثاراً للاهتمام في بيزنطة ويستطيع أن نستنتج هذا من استمرار العنصر نفسه كما أدى الرياضيون في السيرك. وكّد العمال المجردون من ثيابهم حتى الوسط في بناء القديسة صوفيا، لم يعدم الفنانون الفرصة ويمكن إيجاد عدد من الأسباب التي قد تبدو منطقية لأن رعاتهم لم يطلبوا أعمالاً تحتوي على الأجساد العارية في أثناء هذه الفترة ومن هذه الأسباب الخوف من عبادة الأوثان أو تيار الزهد والتقشف الذي ساد وقتها، أو التأثير بالفن الشرقي ولكن هذه الإجابات في الحقيقة ناقصة فالجسد العاري توقف عن كونه موضوعاً للفن قبل قرن كامل من ظهور المسيحية أما في أثناء العصور الوسطى فقد كانت هناك فرصة لتقديمه في كل من زينات الأماكن (الدنيوية) وفي موضوعات مقدسة مثل تصوير بداية الوجود الإنساني ونهايته.

لماذا، إذن، لم يظهر أبداً؟ توجد إجابة شافية في دفتر فنان القرن الثالث عشر المعاري فيالاردى هو نيكور. وكان يحتوي على رسومات جميلة لأشخاص كاسية يتم بعضها عن درجة عالية من المهارة ولكن عندما يرسم

فيالاردى جسد عاريين على نحو ما يعتقد أنه الأسلوب القديم، تكون النتيجة غاية في السوء. فقد كان من المستحيل بالنسبة له أن يكتفٍ التقاليد الأسلوبية للفن القوطي لتناول موضوع يعتمد كلية على نظام مختلف تماماً للأشكال، وقليلة هي نماذج سوء الفهم الشديد في الفن، التي تماثل محاولته لتناول هذا التجريد الرأقي. التمثال القديم لجسد بلا رأس ولا أطراف - في شكل حلقات وانحناءات قوطية، وبالإضافة، إلى ذلك فإن فيالاردى قد بنى أجساد رجاله حسب نظام هندسي يلح إليه هو نفسه في صفحة أخرى، فقد شعر أن الجسد البشري مقدس بدرجة تسمح له بطلب مباركة الهندسة. ويقول سينيغفو سينيغ، أضر من سجل ممارسات العصور الوسطى.

هل أخبركم عن الحيوانات غير العاقلة، لأنني لم أتعلم أبداً أيًا من مقاييسها أو رسموها من الطبيعة وسوف تحققون أسلوباً جيداً

فقد تمكن الفنانون القوطيون من رسم الحيوانات لأن هذا لم يتضمن تجريداً بداهتها، ولكنهم لم يتمكنوا من رسم الجسد العاري لأنه كان فكرة لم تستطع فلسفتهم عن الشكل أن تستوعبها.

وقد ذكرت الآن أنه، في بحثنا الديرجيني عن الجمال الجسدي، فإن رغبتنا النظرية ليست في التقليد ولكن في الوصول إلى درجة الكمال، وهذا جزء من التراث الإغريقي الذي كونه أرسطو يبسطه المعهودة والخادة، فهو يقول:

إن الفن يكمل مالم تستطيع الطبيعة أن تنهيه فالفنان يعطينا معرفة بأغراض الطبيعة التي لم تتحقق

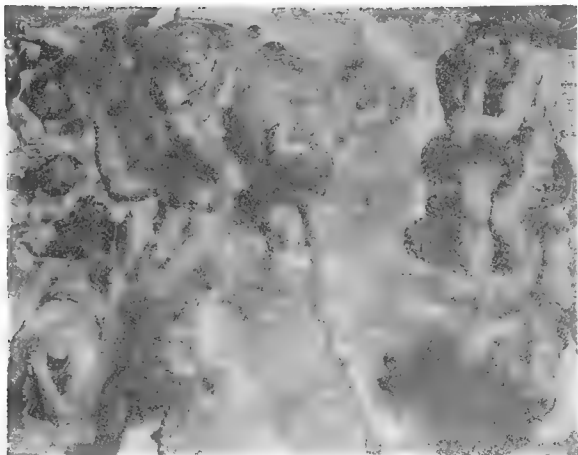
وتنطوى هذه العبارة على الكثير من الافتراضات وأهمها أن لكل شيء شكلاً نموذجياً تكون ظواهر الخبرة مجرد صور مثقولة ومشوهة له، ولقد داعب هذا الهم الجميل عقول فلاسفة وكتاب علم الجمال ما يربو على الألفى عام، ويدون أن نفرق في بصر من التماسلات، لا يمكننا الحديث عن الجسد العاري في الفن دون أن نفكر في تطبيقه العملي لأنه في كل مرة نختلف فيها أحد الشخص العارية قائلين أن الرقبة زائدة الطول أو أن الأذراف شديدة الامتلاء أو أن الثديين شديداً الصفر، نعتزف بوجود الجمال المثالي، وقد تنوعت الآراء النقدية بين تفسيريين للمثال أحدهما غير مرض لأنه مبتذل للغاية والآخر لأنه غامض للغاية. ويبدأ الأول بالاعتقاد أنه بالرغم من أنه لا يوجد جسد مرض لكل فإنه يمكن للفنان أن يختار الأجزاء المتكاملة من عدد من الأجساد لتكوين كل رائع التكوين، وهذا هو ما فعله **زيوكسيس** في بناء فيدوس من خمس فتيات جميلات من كروتون، وتظهر النصيحة مرة أخرى في أول الأبحاث الخاصة بالتصوير في العالم مابعد القديم وهو **Dalla Pittuca** **لايبيروتى**، ويصل هذا بيجور إلى أن يقول أنه قد بحث في مائتى عينة وثلاث وتكرر هذا القول مرة بعد الأخرى لمدة أربعة قرين، ولكن أروعها ما قدمه المنظر الفرنسي **دوى فرينسوى** في القرن السابع عشر، ومن الطبيعي أن هذه النظرية قد لالت إقبالاً عند الفنانين؛ ولكنها لا ترضى المنطق أو الخبرة ومن المنطقي أنها فقط تنقل المشكلة من الكل إلى الأجزاء فنستمر في التساؤل عن النموذج المثالى الذى على أساسه قيل **زيوكسيس** أذرع الفتيات الخمس ورقابهن وصدرهن أو رقبتهن. وحتى عندما نعتزف بأن هناك أعضاء أو ملامح معينة تبدو لأسباب

غير مفهومة في غاية الجمال، فإن الخبرة تؤكد أنه غالباً ما لا يمكننا أن نجعلها بهذه الأعضاء مناسبة في أماكنها المضمرة ونجربها بحرمها من الحيوة التى يتمتع عليها جمالها.

وللتغلب على هذه الصعوبة اخترع المنظرين الكلاسيكيون للفن ما أسموه بالشكل الوسيط **The Midalle Form**، وقد بنوا هذا المفهوم على تعريف أرسطو للطبيعة كما يبدو أن لغة **جوشنوارنيولز** قد أعطته بعض المصادقية ولكن مامعنى هذا المفهوم فى كلامنا العادى؟ إنه يعنى ببساطة أن المثالى يتكون من المتوسط والمتعاد وهذا قول غير مروح، ولم يذهبنا أن يجب بليك **Biaake** عندما استلزه هذا الحديث.

كل الأشكال كاملة غير منقوصة فى ذهن الشاعر ولكنها ليست مجردة أو مكونة من الطبيعة بل من الخيال

وهو مصيب بالطبع، فالجمال شين ونادر وإذا كان مثل لعبة ميكانيكية تتكون من أجزاء من حجم متوسط يمكن تجميعها معاً حسب الرغبة، لما قدرناه كما فعل الآن. ولكن يجب أن نعرف أن ملاحظة بليك هي صيحة انتصار أكثر منها دفاعاً فيجب أن نتساءل ؛ ما الذى يمكن أن نفهمه منها؟ وربما تكون أفضل إجابة على السؤال هي ما يقدمها **كروتشه** فالمثال مثل أسطورة يمكن فهم الشكل النهائي فى إطارها فقط باعتباره نهاية لسلسلة طويلة من التراكبات فى البداية يوجد بلاشك التقاء رغبات مشتتة وأذواق شخصية لعدد قليل من الأفراد الذين يتمتعون بموهبة تبسيط خبراتهم البصرية فى أشكال يمكن فهمها بسهولة، ونحنما يحدث هذا



الحساب الأخير لمايكل انجلو

للمماريون، ولكن ليس هناك ما يدلنا على ماهية هذا النظام ومع ذلك فهناك عبارة واحدة قصيرة وغامضة في كتابات **فيثروفيوس** ذات تأثير قاطع على عصر النهضة، وإن كنا لا نعرف معناها عند القدماء في بداية الكتاب الثالث الذي يشرح فيه في مجمع قواعد الأبنية المقدسة، يعطى فجأة أنه يجب أن تكون تلك المباني نسب الإنسان نفسها، كما يشير إلى النسب الإنسانية الصحيحة ثم يلقى بعبارة تقول.

إن جسد الإنسان هو مثال لتناسق النسب حيث إن الزراعين والسائقين في حالة مدهما تنتظم في اشكال هندسية كاملة وهي المربع والدائرة.

ومن المستحيل أن نبالغ في قيمة مثل هذه المقولة التي تبدو بسيطة بالنسبة لرجال عصر النهضة فهي لم تكن قاعدة مناسبة فقط وإنما كانت أساساً لفلسفة كاملة وبالإجمال بين هذه المقولة وبين السلم الموسيقي **لفيثاغورث** ثم تقديم الرابطة المناسبة بين الإحساس والنظام وبين القاعدة العضوية والقاعدة الهندسية للجمال والتي كانت (وربما لاتزال) حجر الأساس لعلم الجمال الفلسفي ومن هنا جاءت الأشكال المعقدة التي تصور الأجساد البشرية في مريمات ودوائر، والتي تستخدم رسوماً توضيحية في الأبحاث الخاصة بالفن المعماري أو يعلم الجمال في القرون من الخامس عشر إلى السابع عشر.

وقد ظهر الشكل المسمى برجل **فيثروفيوس** **Vitruvian Man**، الذي يسيّر على نهج الفنان **فيثروفيوس** قبل **ليوناردو دافنشي** ولكن أوضح صورة وأروعها هي ما جاءت في رسم **ليوناردو**

الاتقاء يمكن إثراء الصورة الناتجة أو الرقى بها وهي مازالت في حالة تشكيلية من قبل الأجيال التالية، أو إنها مثل وعاء يمكن صب المزيد والمزيد من الخبرة فيه، وعند نقطة ما يمتلئ الإثاء فيستقر ولأنه يبدو مرضياً تماماً، ولأن الصفة الأسطورية الخيالية تكون قد تناقضت يتم تقبله باهتبار حقيقة.

لما عناه كل من **وينولفنز** و**ويليك** بالجمال للثالث هو في الواقع الذكرى المشتتة لهذا النموذج الجسدي المنقرد الذي ظهر في اليونان في الفترة ما بين عام 480 وعام 440 قبل الميلاد، والذي أمد العقل الغربي، بدرجات متفاوتة من الكثافة والوعي بنمط للكمال من عصر النهضة حتى القرن الحالي.

ونعود لليونان مرة أخرى لكي نفكر في بعض الصفات المميزة للعقل الإغريقي الذي ربما يكون قد أسهم في تشكيل هذه الصورة غير القابلة للهدم.

وأميز هذه الصفات هي حب الإغريق للرياضة ففي كل فرع من فروع الفكر الهلينيستي نجد اعتقاداً في النصب المحسوبة التي قد تصل إلى درجة القرنين الصولى، وقد اتخذ هذا الاعتقاد منذ عهد **فيثاغورث** شكلاً واضحاً هو الهندسة. وتقدم كل الفنون على نوع من **الرياضة**، وقد وجد الإنسان الإغريقي بالأرقام **الرياضية** وسيلة للتعبير عنه تتمثل في الرسم والنحت، ولكننا لا نعرف بالتحديد الكيفية التي تم بها هذا، فلم يتم تسجيل ما يسمى بقانون **بويليكليطوس** وقواعد النسب التي وصلتنا في كتابات **بلييني**، وبعد قليل من الكتابات اللغوية من النوع الأولى فريما اعتقاد النحاتون الإغريق على نظام معقد ولفظي، مثل ذلك الذي استخدمه

وهو بوليغزيانو، ولكنه مع كل هذه الاحتياطات لم يحقق المثال الكلاسيكي، والسبب في أنه قد حقق هذا في وقت لاحق أنه قد ربط طريقتي بالأشكال الكلاسيكية القديمة. فلم تكن مربعاته ودوائر هـ التي مكنته من التفوق في النسب الكلاسيكية ولكن حقيقة أنه قد طبق هذه الأشكال على نكريات أبولو بيلغينير وميديس فينوس - وهى أشكال ارتفع بها عقل الشاعر إلى مستوى الكامل ومن هذا المنبع استقى في النهاية الجسد العارى الجميل لأنم في عمله الشهير عن (الخروج من الجنة) وقد قال فرانسيس بيكون كما نطم جميعاً لا يوجد جمال رائع لا تكون به لغة غريبة في النسب فالإنسان لا يستطيع أن يحكم ما إذا كان أبيلليس أو ديور هو الأكثر تفاعلاً فاحدهما يعمل الأشخاص بنسب هندسية والثاني يأخذ أفضل الأجزاء من عدد من الوجوه ليجمع منها وجهاً ممتازاً، وهذه اللحظة الذكية ظالة لديور وتدل على أن يكون مثلاً جميعاً لم يقرأ كتابه عن النسب البشرية ولكنه شاهد الصور الملحقة بالكتاب فقط حيث أنه بعد عام ١٥٠٧ تخلى ديور عن فكرة فرض تخطيط هندسى على الجسم واتجه إلى استنتاج مقاييس مثالية من الطبيعة وكانت النتيجة كما قد نتوقع مخططة نوعاً ما عن تميلات الأعمال اليونانية والرومانية القديمة وهو يتنق في مقدمة الكتاب الزعم بأنه يقدم معياراً للكمال المطلق دهر يقول: لا يوجد على وجه الأرض من يستطيع أن يقدم حكماً نهائياً على أجمل شكل يمكن أن يكون عليه الجسد للبشرى فإله وحده أعلم بهذا فليس السهل أن نتعرف على الحسن والأحسن بالنسبة للجمال حيث من الممكن عمل جسدتين مختلفتين

دافنشى في مدينة البندقية كما أن رسم دافنشى عموماً هو أكثر الرسومات دقة بينما قدم من أنعموه اشكالاً ناقصة وسطحية ومع ذلك فإن هذا الشكل ليس من أكثر رسومات دافنشى جانبية، ويجب أن نعرف أن معاملة فيتروفينوس لا تقدم ضماناً لرسم الجسد في شكل متمتع للحين، فأكثر الأشكال من هذا النوع دقة وهو ما أبدعه كومو عبارة عن جسد غير رشيق ذى رأس صغير جداً وسيقان وأقدام كبيرة بطريقة مبالغ فيها. ومن أكبر المشاكل هي كيفية ربط المربع والدائرة اللذين يكوئان الشكل الكامل قال دافنشى ولا تعرف بأية مطلة وعلى أى أساس - أنه من أجل أن يدخل الشكل في الدائرة يجب مد ما بين الساقين بحيث يكوئان أقصر بنسبة $\frac{1}{4}$ مما لو كان الأمر وضع الساقين جنباً إلى جنب ولكن هذا الحل التعمسفى لم يرق ليميسيزاوينو الذى حرر رجل فيتروفينوس لكومو، والذي رسم المربع داخل الدائرة وحصل على نتيجة سيئة، فنحن نرى أنه من وجهة النظر الهندسية البهجة كان يمكن لجسم غوريلا أن يكون أصحاح من جسد الإنسان.

وتوضح لنا لوحة ديور المسماة بنميس Neme-sis أو آلهة الحظ الكبرى أنه لا يمكن الاعتماد على النسب المنتظمة وحدها للحصول على الجمال الجسدى، فقد تم تنفيذ هذه اللوحة في عام ١٥٠١، ونحن نعرف أن ديور كان يقرأ فيتروفينوس في العام السابق لهذا وهى هذا الشكل يطبق كل مبادئ فيتروفينوس الخاصة بالقياس بكل تفاصيلها فوفقاً لما يقول بروفيسور مانوفسكى أنه التزم حتى بإصبع القدم الكبيرة، كما أنه قد أخذ موضوعه من عمل لنفس الشاعر الإنسانى الذى ألهم ميلاد فينوس لبوتيتشلى وجاليتا لرافائيل

لا يتناسب أحدهما مع الآخر كأن يكون أحدهما عريضاً والآخر نحيفاً ومع ذلك يصعب علينا أن نحدد أيهما يتفوق على الآخر من الناحية الجمالية.

وهكذا فإن مؤسس فكرة النسب المثالية قد تخلى عنها في منتصف الطريق وأعماله من الـ Nemesis فصاعداً هي دليل على أن فكرة الجسد العارى لاتمتد على النسب التحليلية فحسب ومع ذلك فنعتمد ننظر إلى الأجساد العارية للنحات اليوناني، لا يمكننا أن نقاوم الاعتقاد بأن نهجاً معيناً وراءها فكل فنان أو كاتب يفكر جدياً في الجسد العارى في العمل الفني قد توصل إلى نتيجة هي أنه ينبغي أن يكون هناك أساساً للتركيب يمكن أن يوضع في شكل مقاييس وأنا نفسي عندما حاولت أن أشرح لماذا لم ترضى الصورة الفوتوغرافية قلت أنني قد افترضت الإحساس بالوحدة البسيطة التي ترتبط إحداهما بالأخرى فمع أنه لا يمكن لفنان أن يكون الجسد العارى الجميل عن طريق القواعد الرياضية لا يمكنه أيضاً أن يتجاهل هذه القواعد تماماً فيجب أن تكون دائماً في ذهنه أو في حركات أصابعه فهو يعتمد عليها كما يعتمد عليها للمهندس المعماري تماماً.

وقد رأى مايكل أنجلو كاحد أفضل رسامي الجسد العارى واحد المعماريين أيضاً أن هناك علاقة بين هذين الشكلين الفنيين ولهذا ففي المصاحفات التالية سوف أستخدم مقارنات بين هذين الفنيين فمثل البناء المعماري يمثل الجسد العارى في الفن توازناً بين خطه مثالية وضرورتها وظيفية فلا يمكن للفنان أن ينسى مكونات الجسد البشري كما لا يمكن للمهندس المعماري

أن يفشل في دعم الأسقف أو أن ينسى الأبواب والنوافذ ولكن الاختلافات في الشكل والتنظيم كبيرة للغاية، وأكثر الأمثلة وضوحاً هي بالطبع الاختلاف في النسب بين الفكرة اليونانية والفكرة القوطية عن جسد الأنثى وأحد القوانين الكلاسيكية القليلة التي يمكن التمسك منها عن النسب الخاصة بجسد الأنثى هو هذا الذي يلاحظ نفس وحدة القياس للمساواة بين الشيين والمساواة ماتمت لدى السرور وما بين السرور ومنطقة انقراج الساقين وسوف نجد أن هذه المقاييس قد تمت مراعاتها بدقة في كل الأعمال في الفترة الكلاسيكية وفي أعمال كل من من قلد أعمال هذه الفترة حتى القرن الأول الميلادي وقارن هذا بجسد حار يمثل القرن الخامس عشر مثل ديواد ليغليوك Manline من فينشا، فالمكونات هي بالطبع نفس المكونات فالنموذج الأساسي لجسد الأنثى لا يزال يعضاويها يطوره جسمان كرويان، ولكن الجزء البيضاوي قد استحال بشدة والجسمان الكرويان قد أصبحا صغيرين بطريقة مزعجة فإذا طبقنا وحدة قياس للمساواة بين الشيين نجد أن الجزء البيضاوي ينخفض إلى أسفل بمسافة تبلغ ضعف هذه المسافة في النسق الكلاسيكي، ويتضح هذا الطول الزائد للجسد بطريقة أكبر حيث لا يكسره أي إيماء بضع أو عضلات كما لا يمكن النظر إلى الأشكال باعتبارها منفصلة ولكن يبدو أنها قد تدخلت بطريقة توحى بأنها مصنوعة من مادة لزجة وعادة ما يتم تسمية هذا النوع من الجسد العارى القوطي بـ «الطبيعي» ولكن هل ديواد ليغليوك هي بالفعل أقرب إلى المتوسط (وهذا ماتمنيه الكلمة) من الجسد العارى الكلاسيكي؟ هذه على أية حال لم تكن هي بالتأكيد نية الرسام فقد كان يهدف إلى رسم شكل

يتناسب مع المقاييس المثالية في عصره، وهو نوع الشكل الذي يحب الرجال أن يروه، وقد أصبح هذا المنحنى الطويل للبطن، عن طريق تقاعل الجسد والروح، هو الوسيلة التي حقق بها الجسد الإيقاع المنحني للزوايا في العمارة القوطية في عهدها المتأخرة.

ويقدم تمثال «ابولو» لسنسوفينو في اللينقية مثلاً أقل وضوحاً وقد أوجاه إليه أبولو بيلفيغير، ولكن مع أن سنسوفينو، منه في ذلك مثل معاصريه كان يعتقد بأن الشكل للكلاسيكي القديم لا يبارى إلا أنه قد سمع لنفسه أن يختلف اختلافاً جذرياً في مثاقه للجسد، ويمكننا أن نصف هذا بقرئنا إن الجسد الذكري العاري القديم كان مثل المعابد الإغريقية أي إن الإطراف المسطح للصدر مرفوع على أعمدة الساقين، بينما ارتبط للجسد العاري في عصر النهضة بالنظام المعماري الذي نهت منه الكنائس ذات القبة المركزية، وهكذا فبدلاً من اهتمام النحات بالمسطح البسيط في المقمة أصبح هناك عدد من المصورين الذين تنفرد من مركز واحد، ولم تكن الأجزاء المرتفعة فقط هي التي ارتبطت بالمباني المقابلة لها، ولكن قواعد هذه التماثيل أيضاً. وقد استمر ما يسمى بالجسد العاري ذي المصاوير المتعددة حتى عصر الإحياء الكلاسيكي في القرن الثامن عشر، حينئذ أحياء المعماريين شكل المعابد الإغريقية، أعطى النحاتون الجسد الذكري مرة أخرى تسطیح مقدمة المباني الإطارية ووروزها والمحصلة هي أن الفن المعماري والجسد العاري يعبران عن العلاقة التي نرغب فيها جميعاً بين العقل وبين ما نمجه فقد قال يوسفين في خطاب إلى صديق له في شانتيلو في عام ١٦٤٢ أن تسعد روحك الفتيات الجميلات اللاتي سوف تراهن في تيم بدرجة أقل

من الأعمدة الجميلة للمعبد كاري لأن إيمانها ليس إلا نسخة قديمة من الآخر وهكذا فلم يخب حد سنا بأن اكتشاف الجسد العاري باعتباره شكلاً فنياً يرتبط بالمثالية والإيمان بالنسب القياسية ولكن هذا هو نصف الحقيقة فقط ولكن ما هي المميزات الأخرى الخاصة بالفكر الإغريقي وإحدى الإجابات الواضحة هي بأن الجسد البشري مدعاة للفن ويجب الحفاظ عليه في أكمل صورة.

وليس هناك ما يدعو لأن نعتقد أن كثيراً من الإغريقين كانوا يشبهون هيرمز براكسميتان ولكن يمكننا التذكر من أنه في القرن الخامس ق. م. كان جميع الشباب في أثينا ذوي أجساد رشيق ومتسقة كما تبرز في الرسومات الموجودة على الفازات الحمراء فعلى إحدى الفازات الموجودة في المتحف البريطاني هناك منظر سيثير تماطلنا رغم أنه كان مصدراً للضحك والفجل بالنسبة للإتانيين وهو لشاب يمثل الجسد في الصالة الرياضية يفجل من جسده السمين يمتنى جسداً أرقش، بينما يرمي شابان يتشعنان ببنية أفضل، القصر والجله. كما يحتوي الأدب الإغريقي منذ هوميرو وبينيادو وما بعدهما على تمجيدات كثيرة تتم عن الفخر الجسدي تصدم بعضها الآن الأنجلو. سأكسونية وتزعج الأعدان مدرسي المدارس عندما يدعون إلى المثال الإغريقي للرشاقة. فيقول الشاب كريستوبالوس، في مؤتمرو زينيوفون، لماذا أعير أي رجل اهتماماً فنياً جميلاً وما لاشك فيه أنه مما زاد من هذا التباهي أن التقاليد كانت تدعو لأن يعرض هؤلاء الشباب أجسادهم عارية تماماً في الملاعب الرياضية.

أقيم الحفل على شرفه، قائلاً أول ما يخطر على البال عند مشاهدة هذا المنظر هو أن الجمال ذو حالة ملكية وتكبر هذه الحالة إذا اقتصر الجمال (كما هو الحال مع أوتوليوكوس) بالتواضع واحترام النفس فمثلما تثبت أعين الناس على شيء رائع يلهم في ظلام الليل، تنهذب أنظار الجميع الآن إلى جمال أو تولىكوس، ولا يوجد من الناظرين من لم يتحرك من أعماق روعه لرؤية هذا الجالس هناك، حيث يفرق البعض في صمت عميق وغير مألوف بينما يأتي الآخرون بإشارات لا تقل دلالة عن الصمت.

وهذا الإحساس بلن الجسد والروح لا ينفصلان وهو أكثر الصفات الإغريقية شيوعاً يظهر في قدرتهم على إعطاء الأفكار الجردة شكلاً ملموساً غالباً ما يكون بشرياً فيقدم منطقتهم في شكل حوارات بين أشخاص حقيقيين وتلخذاً الهتم شكلاً مرئياً فيمكن عند ظهورها أن يعتقد المرء أنها شخوص يعرفها من بعيد مثل خادم أو راعي غنم أو قريب من الدرجة الثالثة أو الرابعة، كما تظهر الغابات والأنهار وحتى اصدااء الأصوات في رسوماتهم على شكل أجساد صلبة مثل الإبطال الأحياء وربما أكثر منهم بروزاً و تميزاً وهنا نصل إلى النقطة الرئيسية في موضوعنا، فقد قال بليك في كتابه «الكتالوج الوصفي» DESCRIPTIVE: التماثيل الإغريقية هي جميعاً تمثيلات للوجود الروحي، للآلهة الضالين تقدم لأداة البصر الفانية والبائدة، ومع ذلك فهي تجسد في المرمر الصلب وقد كانت الأجسام هناك والإيمان بالآلهة هناك وجب للنسب المعقولة هناك ثم جاءت اللمسة الموحدة للخيال الإغريقي لتجميعها معاً كما يكتب الجسد العاري في الفن قيمته الباقية من أنه

وقد اهتم الإغريق بشدة بأجسادهم العارية، في تسجيل المراحل التي ميز فيها الإغريق أنفسهم عن البربر أعطى فيثوكليمينز أولوية للتاريخ الذي أصبح فيه العري قاعدة في الألعاب الأولمبية ونحن نعرف من الرسومات على الفازات أن المتسابقين في مهرجان الأثينيين كانوا عراة منذ أوائل القرن السادس ق م ومع أن وجود إزار يستر العورة أو غيابها لا يؤثر كثيراً على مسألة الشكل، وهذه الدراسة تتضمن بعض الأشكال ذات الأردية الخفية، فإنه من الناحية السيكلوجية تعد شعيرة العري الكامل الإغريقية، ذات أهمية كبيرة فهي تدل على التغلب على خجل يقهر الجميع ماعدا أكثر الناس تخلفاً وهو مثل إنكار للفضيلة الأولى، وهذا ليس كما يعتقد البعض مجرد جزء من الوثنية حيث أن الرومان قد صمموا من عرى الرياضيين الإغريق، وهامجه إينيوس كليل على الاتصااط ولاداعي للقول بأنه قد جانبه الصواب لأن أهل أسبرطة الذين هم من أكثر الشعوب تمسكاً بالعري قد صمموا سكان أثينا عندما سمحوا للنساء أن يتسابقن في العابهن وهن ترتدين ملابس خفيفة للغاية فقد نظر إينيوس وهن تبعه من الأخلاقيين إلى الموضوع من وجهة نظر جسدية بحتة ولكن الواقع أنه لا يمكن فهم ثقة الإغريق بالجسد دون الرجوع إلى علاقتها بفلسفتهم فهي تعبر أولاً عن إحساسهم بالتكامل الإنساني فلا يمكن عزل أي شيء يتصل بالإنسان الكامل أو تجنبه وقد اتقدهم هذا الوعي الجاد بما يعنيه الجمال الجسدي من شرين وهما الحسية أو المثالية الجمالية.

في الحفل نفسه الذي يتباهى فيه كريتوبالوس بجماله، يصف زينوفون الشباب أوتوليوكوس الذي

يجمع بين عدة حالات متضاربة، فهو يأخذ أكثر الأشياء المحسوسة جاذبية، وهو الجسد البشري فيضها بعيداً عن الزمن والرغبة وهو يأخذ أكثر المفاهيم الثمينة الإنسانية تجريداً، وهو النظام الرياضي ويجعله متعة للجواس وهو يأخذ المخاوف المبهمة من الجهول ويجعلها بأن يجعل الآلهة مثل البشر، ويمكن أن تعبد لجمالها الذي يعطى الحياة وإيس لقواها التي تتعامل مع الموت.

ولكن نعرف إلى أي مدى تعتمد قيمة هذه الموجودات الروحية على عرى أجسادنا علينا فقط أن ن فكر فيها كما ظهرت، مغطاة تماماً في العصور الوسطى أو في أوائل عصر النهضة، وقد فقدت كل معنى لها، فعندما قدمت آلهة منح الجمال لبنات حواء في شكل ثلاث سيدات مضطربات تفتقن وراء ملاءة، لم تعدن تقدمن لنا تأثير الجمال الذي يدعو للتعجب، وعندما قدم هرقل في شكل أحد جنود المشاة في القرن السادس عشر وهو محمل بالأسلحة الحديثة لم يزد بقوة الطاغية من إحساسنا بالخير والرفاهية ومن ناحية أخرى، عندما توقفت الأجساد العارية عن توصيل فكرة ما، وهو الهدف الذي نشأت من أجله وقدمت من أجل الجمال الجسدي فقط، فقدت قيمتها، وقد كانت هذه هي الوصية القاتلة للمدرسة الكلاسيكية الحديثة وعنها نتجت الأجساد العارية الأكاديمية في القرن التاسع عشر والتي كانت بلا حياة لأنها لم تعد تجسد حاجات وخبرات إنسانية بل كانت من ضمن مئات من الرموز قليلة القيمة التي أثقلت كامل فن ذلك القرن النفعي ومعاره.

وقد ازدهر الجسد العاري في الفن في المائة عام الأولى من عصر النهضة الكلاسيكي، عندما تداخلت

الشهية الجديدة للتحليل القديم مع عادات العصور الوسطى في الترميز والتشخيص، وقد بدأ وقتها أنه لا يوجد مفهوم مهما كانت عظمتها، لا يمكن التعبير عنه بالجسد العاري، وإيس هناك شيء مهما كانت تقامته، لا يمكن تحسيته عند إعطائه شكلاً بشرياً ففي طرف نجد «الحساب الأخير» لمايكل أنجلو وفي الطرف الآخر نجد مقابض الأبواب والشمعدانات وحتى مقابض الشوك والسكاكين، وبالنسبة لللال ربما يكون الاعتراض كما هو الحال في معظم الحالات أن العرى ليس مناسباً لتقديم المسيح وتيمسيه وهذه هي النقطة التي أثارها بول فيرونيز عندما قدم لحاكم التفتيش عندما ضمن لوحته عن زواج CMA سيكرين وألمان، وفيها قدم للحق للترئيسي إجابته الخالدة هل تعلمن أنه لا يوجد بين هذه الشخصيات التي رسمها مايكل أنجلو أي شيء غير رويي أما الاعتراض الذي يمكن أن يثيره الاستخدام الثاني وهذا ما يحدث في أغلب الحالات فهو أن شكل فينوس العاري ليس هو ما نحتاجه في إيدنا عندما نقطع طعماناً أو نلق على باب وهو ما أجاب عليه ينفينتو شيلليني بقوله أن الجسد البشري هو أكثر الأشكال جمالاً وكسلاً ولهذا فلا يمكن أن نمل من رؤيته وبين هذا وذاك توجد غابة من الأجساد العارية المرسومة أو المنحوتة بالجص أو البرونز أو الصخر مما سلا كل مكان خال في عمارة القرن السادس عشر.

وليس من المحتمل أن يعود هذا النهم للجسد العاري فقد نبع من امتزاج مجموعة من المعتقدات والتقاليد والأحاسيس البعيدة جداً عن عصرنا، عصر الجواهر والتخصيص، ومع ذلك، فإنه حتى في الملكة الجديدة التي لإحساس الجمالي يتوج الجسد العاري فقد جعله

الاستخدام المكثف له من قبل الفنانين العظماء نموذجاً لكل الأبنية الشكلية، وهو لا يزال وسيلة لتأكيد الإيمان بوجود الكمال المطلق. فيكتب سبينوسا في (تشديد على شرف الجمال): لأن الروح هي الشكل وهي ما يقدمه الجسد، وهو بهذا يريد كلمات الأفلاطونيين الجدد. ومع أنه لا يوجد دليل في الحياة يؤكد هذا القانون، إلا أنه ينطبق بشدة على الفن، فالجسد العارى يظل أعظم مثال على تحويل المادة إلى شكل.

وليس من المحتمل أيضاً أن نرفض الجسد مرة أخرى كما حدث في تجربة الزهد والتقص في مسيحية المصور الوسيط فلم يعد يمكننا أن نقسمه ولكننا تصالحنا معه، وقبلنا حقيقة أنه يصاحبنا طوال حياتنا، وبما أن الفن يهتم بالصورة الحسية، لا يمكننا بسهولة أن نتجاهل توازن الجسد وإيقاعه فمجهولنا المستمر ضد اتجاه الجاذبية الأرضية من أجل الحفاظ على توازننا في وضع قائم على المساقين يؤثر على كل حكم على التصميم بما فيه مفهومنا عن الزاوية التي نسميها

بالزاوية الصحيحة ، كما أن إيقاع تنفسنا ونبقات قلوبنا جزء من الخبرات التي نقيس بها العمل الفني، والملاقة بين الرأس والجذع تعدد للمقياس الذي نقيم به النسب الأخرى في الطبيعة، كما ترتبط مواقع الأماكن في الجذع بكثير خبراتنا وضوحاً، وهكذا تبدو الأشكال المجردة مثل المربع والدائرة ذكورية وأنثوية، والمحاولة القديمة التي قامت بها الرياضة السحرية بتحويل المربع إلى دائرة هي مثل رمز للاتحاد الفيزيقي، وقد تبدو الأشكال البيانية بتخطيط نجمة البحر التي رسمها منظرو عصر النهضة، سخيفة ومثيرة للسخرية، ولكن للبدا الفيتروفيني يحكم أرواحنا، وليس من قبيل للمصانفة أن للجسد ذا الشكل المتعارف عليه بقه الإنسان الكامل، قد أصبح الرمز الأعلى للإيمان الأوروبي، فيجب أن نتذكر أنه قبل صلب المسيح لمايكل أنجلو، كان الجسد العارى هو أكثر موضوعات الفن جدية حتى أن أحد دعاة الوثنية قد كتب «أصبح الإنجيل لحماً ودماً وعاش بيننا مليئاً بالجمال والحق».



ليس للجسد حدود



إذا كان فلوبيير محققا عندما قال «أنا مدام يوفاري»، فإنه يحق لي أن أكون هنيئة أو رامة أو آيا من تجسيدات المرأة في
عملى الروائي، في نفس الوقت الذي لي فيه جسدى.

ليس للجسد عندى حدود.

وليس جسدى محدودا بذات جسديتي المطلقة نفسها.

وهكذا مع هنيئة «في داخل السور» ولكنى أتجاوز كل الأسوار أو أطمح إلى ذلك طموحا لا يتوقف:

انتقلب على المرتبة القيمة، الف حول وركى الفطاء الخشن للريح وقد اكتسب من طول التقلب بجسمى قريبا مئى، كته
أصبح بضعة حميمة من جسدى، أتى بزراعى حولى وأثنى سائى ليخسفا على صدرى ، أنعم بالتفاف أطرائى حول
بعضها بعضا، أغلق جسدى على نفسه، أمتا إليه وأدعا به مستريحا على حسه للوقوف الطبع لخطر فيه بل لحظة من
الأمان والحب، اندفع فى متعتى بنفسى، التفت فى البطانية الوشيرة الخشنة، أدفن فمى ونقنى فى حجرى، شفتائى تمسان
ركبتى وفخذى، غرق وجهى فى جسدى، وأطمأن فى موجة صاعدة دافئة لدنة القوام، لن يتلقى لى أبدا أن أحس بهذا
القرب وهذه الطاعة وهذه اللذة السهلة للشبيعة من شىء ما ولا من أحد أبدا، لأشبه يشبه هذا ولأشبه يقرب من هذا
الانتماج للبحث اللتام. الانقسام موجود فى كل السكرات الأخرى، للشرخ موجود يصدر كل تحلق وكل وفاء، أما هنا
فليس إلا الجسد.

الجسد جميل. هلكويا للجسد

ليس هناك غير الجسد.

لكنه ملتبس، الصماری المظفرة تعدو على نضوبه، بدواة تفرد غضاربه، عراقته الشامخة تتحات، أعمدة الكرك مائلة وبقية الباريلكا الكبرى مشروخة، ينثر في أسسها سوس لايعرف غير الظلمة مأوى ومتاعا. كيف اطوع جسدي ثنائيا بل متعدد الطوايا؟ الاتساق لا الاضطراب مطمح، لكن هذه الودى تترج تحت حبوس سلفية من الكبت والتعصب.

جسدي هو أنت، يا رامة، يا كيكي.

سلطة هذا الجسد الواحد المتعدد سلطة مطلقة

لم افعل إلا اننى قدمت هذا الجسد للذبح، وسمعت صوت الله، وهانذا منذ الأزل يخبط جسدي على جسد هذه الأرض.

ياحييتي الساتورنالية، شباك المعرفة مطروحة تحت أقدامك، تلتف حول أسفل سافيك العظمتين، بذخ الشبق ينفرط عن أوصالك المنحوخ للذبح ياباكانالية تحت شارة الثور المؤنث تبخلين نفسك، تُهجين جسدك للعابرين والمعطوبين، تستمعين بانوثك المسكوبة وتمثلين زها، لحكم الأنثوى يبيض على الأرض يخصبها بينما تماصرك زبانية الصغراء يفوحون برائحة حريفة من السائل الأسود المتدفق هذرا، المذابح في أنفو والسيرابيوم والهياكل المسماة على القديسين والبذور المحروق أمام أضرحة الأولياء الصالحين كلها تفلت عن امجادها وسقطت في براثن التسطيع الاليكترونى، أنت العارفة بالأسن قد استباحتك سطوة الكمبيوتر وتفاهاات المتقنة غاية الاقتان.

يا حبيبتى، هل تسقيطين أبدا؟

قال: حب الجسد بالمطلق، أعني، جسدك هنا ليس إلا جسد العالم، جسد كل الرجال، جسد كل النساء، جسد كل الأشياء، جسد السماء نفسها، جسد النجوم والقمر والأهد عشر كوكبا، جسد الياسمين غشا على شجرة أو مجتئا مضروباً على ناصية شارع سليمان، جسد فرس البحر وبقر البحر والدلافين الذكية التي تشق البحار بحثا عن رفيق، جسد الدلتا مفتوحة السائقين على البحر المختلط بالأوشاب والكدار والطحى الخصيب، جسد الصميد القضيبي المنتصب رمحا سمهريا لا عوج فيه، أو العوج يؤكد قدرته اللانهائية على الاختراق، هل أصابه الذبول بعد السد العظيم، أم كامنة فيه قوة أسره وطفان سطوته؟ تشرد الجسد بين أجساد العالمين، تتناوبه وتسقطه لكنه يظل مطهرا بكرًا وملؤه عجيبة الأقدار الخمرانة بالمستحيلات، أنت تُحدثين جسدك، ويُحدثك حواركما لا ينتهى، هل أنا فقرة، جملة، كلمة عابرة، في هذا الحوار؟ أم لطى مجرد نبرة زائلة في تهديج الجسد وصلوات تهجده العذبة المرهفة؟

نعم، جسدك خالص الجسدانية، لكنه غير مصمت، غير خالص الوجدانية.

هى ايضا تلتف جسدها، تأس إليه، ترتاح معه.

وهي عارية، أو شبه عارية، جالسة أو قائمة، احس دائما أنها قريبة إلى هذا الجسد، مطمئنة إليه، بل سعيدة به، يعني سعيدة بمجرد وجوده، بمجرد عريه وتجرده، وتحروره ونقاء معدنه اللهي، الكثيف المتطاير من خلقه في الآن نفسه، طبع ولدن وقابل للتشكل على ألف نحو.

أما أنا فاجسمي غريب عني، عصيَ عليّ، غير مطاوع، جامد ومفصوم. أنلك لأنه جسم صلب، جاف، أريده مع ذلك هيناً رخيئاً متسلياً؟

معها عرف هذا الجسم نفسه إلى حد لم يكن يتصوره من قبل. معها تسنى له أن يخرج عن صومعة رهيبته القبطية، أن يسلس له قياده بل أن يعطيه مله الجموح في انطلاقه معها، وصاغ لنفسه شكلاً يوافق جسدها، فيما أرجو، على الأقل.

لكنه قال: هذا الجسد لا يُملك، مع أنه قد انتُهِك، طوعاً أو رغماً، مرات عدة. حتى هذا الانتهاك الأخير من العنف والظلام، من عين السيكلوب الواحدة، هذا الجسد يظل وضيئاً حتى إن كان غامض الوضاعة. كل ممتلك غريب يظل ثانوياً على أحسن الأحوال وسوف ينحسر وينكس على أعقابهِ.

قال: لست ممتلكاً، ولا منتهكاً. أنا مقومٌ أساسيٌّ من مقومات هذا الجسد.

قال: فإيم حركتك الدؤوب على أن تقرن الجسد بما تتممهِ ما وراء الجسد، طوال الوقت ؟ ما عيب الجسد في كامل جسدانيته، ما الخطأ فيه؟

ما وراء الجسد كامن وجيوى ومتخّل في كل شلٍ من اشلائه، شئت أم لم تُشأ، تكرت ذلك - يا عم - أم أنسيته.

ففيهم حركتك الدؤوب... إلى آخره..

لكن تجاور طبقات أي مقومات جسدها، وانصهارها دون نويان نهائي، ظل يرمضه ويضمّسه.

قال: ليس هذا الجسد اللطيس عندي سواةً ولا مسببةً. تراكب وتعددية المستويات للجيوولوجية فيه لا يصل إلى نقاء البوتقة الكامل ولا إلى خلوص الجسد من الشوائب. كم مرة قلت لي: كفاية، أنا جتقي مش خالصة. ليست جسدانيتك خالصة قط، تمزج فيها أعضاب الساقنا ونباتات الحلفا على شطوط الترع مع الأشجار الموسمية الباسفة والوهشية وخمائل الندّ والفسرين والياسمين، الصبار المسام في كثافته الفطرية مع رهاقة فورج الفلّ وخرافة الصندل، أنت رامة تحلين كل شيء إلى تبرك الخاص، حتى لو ظلت فيه شوائب التراب وشوه المسوخ. تظلين براوية وحضرية، قاهرية صعيدية بدوية شرقية متفرقين في شمس صحراء قاسية وهائم من سيدات الأتراك تحخّين الشبوك العاج بمبسمه الطويل وتتكئين بكل مله جسدانيتك على الأرائك العثمانى الوثيرة في سحب ناعمة من البخور العطري شكّجيتك المحلاة بسنّ الغيل والصيف والابنوس مازالت ملوكية رابضة تحت ظلال مشربيتك وعليها عقودك المعدن السمينة والكهرمان الفلاحي كبيرة الحبّات.

شمس روع التي تسلط على جسدك تحرق كل الرُغَب على سطحه لكنها لاتصهر هذا الجسد العصى على الذوبان.

أنت لست كتلة صماء متماسكة مع أنك واحدة. أنت التي عبثت بتأح - روع - أمون الواحد تحت صور ألف إله من المقرب إلى الكُبح ومن الثور الى الثعبان، من الصقر إلى فرس البحر، من الجعران إلى الحداة المعلقة في أجواز سماءك الفاتحة. في تأليه الجوهر الواحد يكتائمه الثلاثة بنيت لنفسك ألف قبة من قباب البازليك تقرقع أجراسها في موسيقى متعاقبة من مائة الزرقبة الساجية عند نهاية فروع حابي السبعة إلى جنادل الصخر الشم يصبغها الطين الحبشي الأحمر. وفي التوحيد الأخير أنت رفعت ألف مثقنة شامقة تتردد منها أصداء التكبير والشهادة والدعوة إلى الفلاح والصلاح في ترنيل الخشوع العذب القديم. ميالك الألهة ومزارات القويسين وأخرجة الأولياء متناثرة على طول جسدك، شموعها لم تنطفئ، قط وبخورها لم يسقط قط، كلها متجمعة معا متجاوزة ومتعاقبة في جسدك المتسلس.

هل سرت فيك الآن لوثام المسوخ؟

هل تفتش فيك الآن شرابين الظلام؟

كل التمسر لن يشفى غل قلبى، ولعله لن يجدى.

اتظلمن أبداً، بالرغم من كل التماس، نقياً حتى في تعدد ألوان ظلالك؟

لن يفرك الظلام يا رمتى، هذا قانون إيمانى، وعييتى التي لاحتاج إلى تبرير أو تفسير.

حولى الأبيض والأسود والرمادى البترولى تضيق، تطبق على جسدى ببطل.

أمدُ نراعى كليهما، على آخرهما، كأنما لى أحول لون أن تعترضنى في إطباقها الحكم المصمت المسدود على جسمى المصور بين سطوح المريمات، والمكعبات، والمعينات، المساء التي لاشق فيها لائفرة لأخلاص منها. رتابة الخطبات المستمرة المتعاقبة تجرد موسيقاها الملحاح من أية انفعالية أية رومانسية أى معنى. قلت: لماذا دائماً دائماً يا رب ابحت عن معنى؟ هذا العالم، هذا الحب، هذا الوجود - وهذا الوجد - كلها بلامعنى، طبعاً رقصه باليه تبدو بعيدة بعيدة، الراقصون صفار، كأنهم دعى الأطفال، تحت جدران الرخام المصقولة تماماً، لامعة، شامخة العلاء، يتحركون بكالية، مانيكانات لا جنس لها، غير رجولية وغير نسائية، هم مع ذلك - أو هى - إنسانية، هل هى لعب ميكانيكية وزواحف بدائية قميئة فى الوقت نفسه؟ ترتفع الأطراف، الأترع، والسيقان، فروع نباتية من أجسام اخطبوطية، فى تشنجات وتقلصات وتقبضات وتمددات غير إنسانية هنا؟ تضمرعات مرفوعة إلى الهة غير موجودة، بلا استجابة، ضوء شاحب، كأننا فى محارق بشرية، سجون وسيطية، حبوس من المعدن تبت غازات فى سحب سامة بطيئة الهبوط، طقوس التمهيد لمرور جنازير الدبابات على أجساد الأسرى، هل اتا راقص برغمى فى هذه الزناترين مفتوحة المسالك بعضها على بعض، فى هذه الساحات الرملية المحرقة، كلها خائفة، كلها قاتلة، كلها لامخرج منها؟ الضلالة البشرية أمام سحق الموسيقى المائلة وسطوة

السود المُهَيِّق، حركات تمرّد الجسد الذى تنتزع منه الروح، هياكل عظمية مكسوة بقشرة مشدودة من اللحم الحى المعطوب، بوضوئالد أو سينا أو اليوسنة أو يورندى سواء، أهذا أنا منهم، بينهم، أم مارق عنهم، مكتوف اليدين؟

أين مجد الليالي الغيتنى فى حدائق سيكوتورى؟ على صوت مدير المحيط فى شاطئ كوناكرى الليلى، مجد النهود السوداء العارية المنتصبه فى موسيقاها البضة ناعمة وبارمة الإيقاع معاً؟ أين ازدهارها الشرس، نشوتها بالحرية، اعتزازها بتدويرات الجسم ربواته ووردهاته، تملج الأجساد الهيرغليفية الزنجية الفخور بجسدانيتها العارية تتثنى وتنطف فى إيقاع الحنان الحميم؟ صفقات الأيدي واهتزاز أوتار الفيثار والانتشاء على شريط رفيع واحد يدور بالحقوين فى تمجيد إله الموتى المبعوثين أحياء، كلهم حياة، من ترب أرض كيمى السوداء؟ أين اقنعة الأبنوس والعاج التى توحدت بعضويتها الداخلية هى عضوية الكرن؟ أموت شوقاً إلى الرقصات المصرية حيث توجد رقيق رقرق الانثيال مع المقدس الذى هو نينوى، حيث حسية الشهوات الإيقاعية، على واحدة ونص، تستحيل نشوات روحية؟ أين أنا؟ مطلق التجسيد قزيان الألوهية شبق السكر بخمر سماء لا حدود لها، على اصقاع «أخميم» الصعيدية وإلاهها «مين».



كولن ولستون*

ت: أحمد عمر شاهين

من المشكوك فيه أن تكون هناك أية ثورة جنسية بدون الكتب، فلنلق نظرة أقرب وأكثر تفصيلا على هذه الثورة الجنسية في القرن العشرين، ونرى إلى أين تقودنا.

كان القرن التاسع عشر هو قرن الحب الرومانسي، وكان شعاره «الحب يجعل العالم يدور». وروايته الجوفرية، إنه لا يوجد من هو أهم من عاشقين يعيشان معا في سعادة. ومازلنا نجد كثيرا من هذا الحب الرومانسي في مجلات المرأة المعاصرة، لكن في القرن التاسع عشر وجدت روايات أدبية كبيرة تعبر عنه مثل «مرتفعات ورنج» أو «تريستان وايزولدا»، وكانت هذه الأعمال تقول «الحب أكثر أهمية من الموت»، ولأنها أعمال أدبية كبيرة، فإنها تقنعك بأن ذلك حقيقي.

لكن حين تنتظر إليها بدقة، فستجد أن القرن الرومانسي لم يكن على تلك الدرجة من الرومانسية. لو فكرت في كتابه العظيم، لوجدت أن قليلا منهم من شغل نفسه كثيرا بالحب. ديكنز، شاكس، تولستوي، ديستوفسكي، إيسن... وغيرهم - إنه المستوى الأرضي من الأدب هو الذي أعطى الحب أهميته تلك. كانت هناك قطعان من الروائيات اللواتي اغتتنين من السمعسة بجوار المرأة الفيكتورية للحب والرومانسية، وكان المسرح يعج بموسيقى الحب الرومانسي، وكله وجدان مكثف.

وحين جرد «فلوير» على كتابة رواية واقعية - مدام بوفاي - عن امرأة حطمت زواجها لتعطيها للحب الرومانسي، اتهم بأنه أخس وأقذر متشائم ساخر.

وبعد سنوات قليلة حدث الشيء نفسه «لإيسن» حين تعرض في مسرحيته «بيت الدمية» لزواج رومانسي

الرواية

ومحركة الأدب الجنسي

*كولن ولستون:

يعتبر كولن ولستون من أكثر الكتاب الإنجليز شعبية وأغزرها إنتاجا. ولد في أيسستر - إنجلترا سنة ١٩٣٦. وفي سن الرابعة والمشرين كتب أول كتبه «اللامنتى» الذي تلقى استقبالا نقديا جيدا وأصبح في فترة قصيرة من أكثر الكتب مبيعا.

وبعد تلك الوقت كتب ولستون عشرات الكتب في الفلسفة والأدب والسحر والجريمة والجنس بالإضافة إلى مجموعة من الروايات التي اكسبته شهرة عالمية. وقد ترجمت كتبه إلى عشرات اللغات. ومن بينها العربية. حيث ترجم له أكثر من عشرين كتابا. وهذه الدراسة فصل من كتابه «الجنس والشباب للثقافة الذي سيصدر قريبا.

الجنس هو أهم ما يمكن أن يحدث لرجل أو امرأة، ولكن يجب أن نلاحظ أن حكاية الحب الشاعرية بين السيدة «تشارتلى» و«مارسها»، وقعت في كوخ وسط الغابة. إن «لورنس» يكره المدن الحديثة بقبحها وتعقيداتها، بالضبط كما كره «ورلدزوث» لندن. فالطبيعة مهمة له كالجنس تماما، وهو يكون في أحسن حالاته كاتبا حين يصف الطبيعة.

كان «لورنس» شخصا وحيدا في ثورة التحرر الجنسي، معظم الثوار الآخرين كانوا مهتمين بالتميز فقط، وبالتخلص من المحرمات القديمة للفيكسوريين، والسفيرة من العاطفة القديمة.

رواية «عوليس» لجيمس جويس، التي ظهرت قبل رواية «ليدي تشارتلى»، صدمت الكثيرين ببذاتها. وهناك كثير من الصحة في هذا القول، فقد أراد «جويس» أن يكون بذئنا. أراد أن يصدم الناس بأن يسجل في روايته العبارات التي لا يراها الناس إلا على جدران المراحيض. كان «جويس» في الأربعين حين نشرت «عوليس»، وقد شعر أنه أعمل فترة طويلة، وأراد أن يجلس، ويرى الناس يتحدثون عن روايته. ولقد استخدم في مشهد بيت الدعارة كمية من الكلمات التي لم تطبع على ورق من قبل، كما أنهى كتابه بأن جعل البطل يقبل مؤخرة زوجته.

لقد كانت «عوليس» هي الرواية التي شجعت كتابة الألب الجنس الذي مازال يكتب حتى اليوم. قال النقاد الجادون «إنها رواية هامة جدا، ملوثة بالعنفية والإصالة» وأجاب الجمهور المصدوم «قد تكونون على صواب، ولكن ماذا يحدث لو تسامحنا مع هذا النوع من القذارة بحجة أصالة الكتاب؟ سنجد أن كل مراقب يقرأ

تماما، ثم جعل بطلته تترك زوجها وأطفالها لتبحث عن ذاتها. وكانت رسالة إيسن: «كل هذا الحب الرومانسي كذبة سخيفة، فالحياة قد خلقت لما هو أهم من ذلك بكثير».

في نهاية القرن التاسع عشر، بدأت ثورة التحرر الجنسي تشق طريقها، فقد حدث نوع من الإثارة حين صور «برناردشو» النساء بعقل مستقل، يربن الرجل ويسعين للفوز به. وكاد هـ. جـ. ويلز أن يحاكم على روايته «أنا ميزونيك»، وهي عن فتاة صغيرة تستمتع بفعل الحب بحرية.

حتى د. هـ. «لورنس» الذي نشر أولى رواياته سنة ١٩١٠ وجد نفسه وسط المتاعب بتهمة صراحته للشديدة حول الجنس في روايته «الضاطر»، ثم منعت روايته «نساء عاشقات».

وكل مشكلة «لورانس» أنه كان شاعرا جزئيا أن يكون مسريحا حول الجنس. إن «كيبس»، و«شيللي»، و«ورلدزوث»، قد يمتدحون بأهمية الجنس، لكن لا يمكنهم أن يكونوا صريحا، صله، وكان عليهم أن يقتصروا بتصوير نشواتهم على جمال الطبيعة.

وشعر «لورنس» أن معظم الناس قد أصابهم العمى والصمم عن أحد الأشياء المهمة في الحياة - وهو الجنس. وشعر أيضا أن الحياة الحديثة تزداد ضحالة وتغامة وعدم إقناع.

وأوضح في روايته «عشيق الليدي تشارتلى» أن المرأة التي تشعر بالضيق والقلق، تجد معنى أعمق للواقع، في حكاية حب مع «مارس». «لورنس» يرى أن

هذا الألب، يمارس الانحراف في سن الرابعة عشرة، ويجيب المدافعون: كلام فارغ، فالمرافقون يعرفون عن الجنس ما يعرفه البالغون، ولا ضرر من إبراز هذه المعرفة علنا. الجانبان لديهما بعض الحق. فالجمهور يبلغ من خطر نشر كتاب كموليس علانية، فهو كتاب صعب القراءة، وأى مرافق لديه الذكاء الكافي لقراءته، فهو بالتأكيد سيكون لديه من الذكاء ما يمنعه من الفساد.

لكن الجمهور أيضا، ليس على خطأ مطلق، فعوليس شكلت سابقة، أدت إلى النشر الملني لعدد كبير من كتب الأدب الجنسي. الجنس في عوليس، كان القصد منه أن يصدم، ومشهد بيت الدعارة صفحة على الوجه مقصودة لترويع القارئ، لكن الجزء الأكبر من الرواية، وهي تزيد على سبعمئة صفحة، هو وصف دقيق بطيء لكل فكرة أو عمل يقوم به عدد من الناس العاديين خلال يوم عادي. عنصر الصدمة رفع الكتاب كله إلى مستوى جديد من الاهتمام كنزوة سيمفونية، وبدون الجنس والبذاءة فإن الكتاب يكون مملا غير مقروء.

وقد وقع الروائيون قبل جويس، في متاعب بسبب البذاءة، **توماس هاردي** و**أميل زولا** على سبيل المثال، لكنهم كانوا يدافعون عن أنفسهم بالقول إن المشاهد في كتبهم ليست بذميمة ولكنها واقعية ومستمدة من الحياة.

أما الآن، فبيت الدعارة الذي صوره جويس لم يكن يقصد به أن يكون واقعيًا كالحياة، إنه نوع من الكابوس الذي يجري في ذهن إحدى الشخصيات، لقد قصد به أن يصدم.

وقد كان يوما أغر حين سمح القانون سنة ١٩٢٠ بالنشر الملني لرواية عوليس في إنجلترا وأمريكا.

ولقد استخدم الكاتب الأمريكي **وليم فوكنر** أساليب جيمس جويس الصادمة في كثير من رواياته. وتشعر وأنت تقرؤه كيف يحاول استخدام الجنس والعنف لضرب قارئه في الصميم. إنه يريد تقديم مشهد قاس ومتوحش من الحياة، والعنف أداة مفيدة للغاية من هذه الناحية. في روايته «الصبغ والعنف» هناك «قيمة» قوية في موضوع الزنا بالمحارم وكذلك حول الانتحار. في روايته «المعبد» يتحدث عن فتاة غنية يخطفها أحد رجال العصابات، ويؤذيها بكارتها بعنوس ذرة لصجزه الجنسي، وبعد ذلك يسمح لرفيقه أن يمارس معها الجنس بينما هو يتألم على السرير، مرتبداً قبعته ويصهل كالفرس. وتنتهي الرواية بصرق رجل برى، على يد الرعا بتهمة الاغتصاب. حين نقول أن «فوكنر» يقصد أن يصدم قارئه، فنحن لا ننقده، فجميع كتبه، مثله مثل **لورنس**، هي نقد للعالم الحديث، والصدمة وسيلة مهمة للتعبير عن ذلك. إنه شاعر آخر متمرد.

ولا أحاول هنا أن أعني، ضمنيًا، أن **لورنس** و**جويس** و**فوكنر** فوق النقد. فهناك عنصر طفولي، مفسد، في **لورنس**، يجعله غالبًا متعذرًا على القراءة برغم كل نواياه الطيبة، فرواية «البدى تشاترلى» رواية فقيرة جدًا. وكذلك هناك العنصر نفسه من عدم النضج عند جويس و**فوكنر**، فكلأهما لم ينضج تمامًا، ولقد فشل **فوكنر** في النضج لأنه لم يواجه قط مشاكله، وفضل أن يقضى معظم وقته مخمورًا.

ومازال القانون يحارب معركة صعبة ضد البذاءة، وإذا كانت «عوليس» ليست هي إشارة البدء في انهيار سبل من الكتب الصادمة عمدًا، فإن «معبد» **فوكنر**.



دراسة لمايكل أنجلو

المثارة بعوليس، بدأت هذه المؤامرة، حتى إنه في أواخر الثلاثينيات، كانت هناك ملايين من الطبقات الشعبية مثل هذه الروايات في يد الجمهور، تتحدث عن العصابات والجنس والسادية.

ومن أشهر هذه الروايات، رواية «لا زهور للأنسة بلانديش» من تأليف هاندلي شميس، وهي مثل «المعيد» تتحدث عن خطف فتاة غنية على يد رجال عصابة أحد أفرادها منحرف. ولقد اعترض رجال العصابة قتل «مس بلانديش» بمجرد أن يتسلموا الفدية، لكن رئيسهم، وهي امرأة عجوز شريرة، وقفت ضد قرارهم، فقد كان لديها ابن سادى اعتاد أن يقطع رقاب القطط وهو صغير، ولم يبد أى اهتمام بالمرأة حتى ظهرت بلا نديش، فسلمتها إليه. ولم يصد المؤلف ماذاحدث لها بالضبط، لكنه يخبرنا بأن الابن مارس عليها كل لذة استطاع عقله الملتوى أن يخترعها، في نهاية الرواية حين قتل جميع أفراد العصابة وأنقذت مس بلانديش، انتحرت، ربما لأنها لم تستطع الحياة بدون اهتمامات الابن الشاذ.

ومثل معظم روايات العصابات في ذلك الوقت، فرواية «مس بلانديش» سافرة تماما، وليس فيها أبطال، ورجال البوليس قساة ومزتمشون كرجال العصابات، والأحداث تدور في عالم بلا قيم.

هذا النوع من الروايات أصبح شعبيا بدرجة كبيرة في الأربعينيات، واستخدم المؤلفون أسماء توهى مضامينها بالمنف، وعناوون مثل «لا تستدعير أيتها السيدة» أو «سابق على قبرك». إحدى الروايات تبدأ باختطاف ابنة رئيس شرطة، ويقتض شرطى على عربة العصابة، فيتحرف سائق العصابة عمدا تجاه عربة

أخرى ليسحق الرجل بين العريتين، مع أوصاف مناسبة لسحق شظايا العظم، وانبشاق الدم. وتتخذ الفتاة إلى مخبأ زعيم العصابة ليستجوبها، وحين تهدده بضربها على فكها، فتنزع على الأرض، وتشتبك «جولنتها» بكبرى مما يكشف ملابسها الداخلية. يتبع ذلك مشهد اغتصاب، ورئيس العصابة يتمم وهو يتجسس ملابسها «ستكونين بخير يا طلفتى».

هذا النوع من الكتابة - دون أية ميزة أدبية - انتشر علانية عبر الطبقات الشعبية منذ الأربعينيات، ومازال حتى اليوم، وهو نتيجة مباشرة لرواية «المعيد» لفوكتز، التي كانت بدورها نتيجة مباشرة لموليس. ولذا فإن الذين اعترضوا على نشر عوليس، لم يكونوا على خطأ تماما في تأثيرها السيئ

في منتصف الخمسينيات، قدم «إيان فليمنج» اتجاهها جديدا لرواية العصابات في سلسلة رواياته عن جيمس بوند، هذه الروايات مكتوبة بشكل أفضل من معظم روايات العصابات في الأربعينيات. فهو يكتب أفضل من أسلافه الذين ابتعدوا شخصيات مثل القديس، وتوف، ويولدوج دراسوند وما شابه. كما أن هناك عنصرا وإعيا من السخرية بالنفس في أعماله، لكنها جميعا أعمال قذرة بشكل واضح.

بداية، من الضروري لرواية العنف أن تكون شخصياتها شريرة وقاسية تماما، ولقد اختار «فليمنج» الروس ليكونوا كيش الغداء. وليس بالضرورة أن يكون الراء شيوعيا أو متعاطفا مع الشيوعية ليدرك أن عداء «فليمنج» للروس يحمل طبيعة شريرة. إنه يذكرنا بمعاداة هتلر السامية. وفي مقابلة مع مجلة «بلاى بوى»

قبل أن يموت بفترة قصيرة، حاول «فليمينج» أن يقتل من هذا العداء بقوله إنه كان يدافع الروس، كما لو أن الأمر كله كان مسخرة بريئة مقبولة ولكن أى قارئ لروايته «من روسيا مع حبي» سيدرك أنها كراهية عرقية تامة.

الذى يهمنى هنا، هو مؤلف فليمينج من الجنس، وهو موقف غير حقيقى مثل معظم المواقف العاطفية الزائفة فى الروايات الفكتورية، وكله عبارة عن أحلام يقظة طالب مدرسة.

إن مكافأة «بوند» فى كفاحه ضد وحوش الشر، أن يجد نفسه باستمرار فى علاقات حميمة مع فتيات باهرات الجمال بلائس داخلية سوداء، كل أحلام اليقظة التى تخيلها تلميذ بمدرسة، نجدها فى كتب جيمس بوند. لقد جمع «فليمينج» كل العناصر التى أنجحت روايات الجريمة الأولى: عربة القنيس الغالية، تذوق الطعام الجيد، سادية لازهور لس بلانديش، رجال عصافات ميكى سبيلين ودارس كليتنو، وأعاد إنتاجها جميعا بعد صقلها. والنتيجة قذارة مسلية ممزوجة بالسلم.

هناك شيء ما ودي، يشكك دون أن تشعر عند قرارك لشركوك هوانز أو بولدج دراوند، ويملكك أن تبتمع عواطف رواد المدسة القديمة بمتعة، لكن فى روايات جيمس بوند، فالأمر مختلف، حتى عنصر المحاكاة التهكمية للتراث لا يستطيع أن يبعد عنك الإحساس بأن كل هذا الاستغلال للمسخرية من بذامات العالم الحديث، ما هو إلا حيلة من أجل كسب النقود. إنها أفضل قليلا من تلك المنسوجات المطبوعة على الآلة الكاتبة التى كتبت خصيصا للمحرفين الذين يحبون اغتصاب الأطفال أو

أن يُضربوا، والتى تباع سرا فى تقاطع «شيرنج كروس».

كذلك، ينتابك الشعور نفسه الذى مر بك عند قراءة رواية «لازهور لس بلانديش»، وهو أن العالم الذى تعيش فيه ممكن من القسوة والعنف والشهوة، مع الفارق بأن رجال المصائب اليوم تولفوا عن خطف الوارات، فهم يسرقون قتابل نرية، ويهددون بتمجير مدن حديثة إذا لم تدفع لهم فدية بالملايين، ومن ناحية أخرى، فإن «فليمينج» يتجه الى القيم المنحرفة عن قصد كما كان يفعل الماركيز دى ساد.

لقد اتحد فليمينج، أن يكون «بوند» بطلا يتحلى بصفات هى أصلا موجودة فى الأشرار، فم رقيق قاس، حب للرفاهية والحياة السهلة، ترخيص بقتل الآخرين، وميل لنبد الفتيات بمجرد أن يمتلكهن.

اهتمت بروايات بوند لأنها التطور المنطقى لعدم منع نشر رواية عوايس. المناوون بعدم المنع قالوا أننا سنجنى شرا أكثر فى حالة استمرار منع طبع هذه الكتب.

وأحيانا يكون المطالبون بالمنع، محافظين متعصبين، نموذجهم فى الأدب هو وايدر هيجارد مثلا، لكن الكثير منهم أراد أن يعرف ببساطة، ما هو الحد الفاصل بين الأدب ومثل هذه الكتب التى تباع سرا والمكتوبة خصيصا للذين يحبون أن يجلدوا بالسياط أو يرتدوا ملابس النساء، ويتابع لاي مراقب يريد شراها.

لسوء الحظ، فإن كتب جيمس بوند، تشير الى أنهم على حق. ليس الاعتراض منا على المواجهة الجادة للسادية أو الانحرافات الأخرى، ولكن على استغلال هذه الموضوعات عن قصد من أجل كسب النقود.

لم يحصل عليه، بكلمات أخرى، إنها تنويعا على كلمات باريوس «ليست امرأة التي أريدها، بل كل النساء».

لوايتا هي رمز لكل ملايين الفتيات المرغوبات واللواتي يصعب الحصول عليهن في كل مدينة، الفتيات اللواتي ينظر الرجل إليهن كالطفل ينظر إلى واجهة محل الحلويات.

وهذا هو السبب، بلا شك، الذي سمع بعد ذلك لأن تطبع لوايتا في إنجلترا وأمريكا دون تحفظات. ورغم موضوعها فهي تعتبر من الأعمال الأدبية الجيدة، بالإضافة إلى أنها لا تحتوي على أية مشاهد جنسية مثيرة معظم الجنس فيها ترك للخيال.

وهكذا أصبحت من الكتب الرائجة جدا في أمريكا وبريطانيا، وسقط حاجز آخر.

كانت الخطوة التالية، نشر رواية «عشيق الليدي تشاترلي» علنا في أمريكا، وأصبحت أيضا من الكتب الرائجة جدا. وبلا شك كان يمكن أن تنتشر في بريطانيا دون ضجة لو صدرت في طبعة فاخرة غالية الثمن بغلاف سميك، لكن ناشري الكتب الشعبية أصروا على نشرها مباشرة في طبعة ذات غلاف ورقي رخيص. ورفضت قضية ضد الكتاب، وحورب طويلًا بنف، لكن النتيجة كانت نشره كاملا دون حذف في إنجلترا سنة ١٩٦٠.

وبدا الناشرون الأمريكيون يتنافسون في البحث عن الكلاسيكيات البذنية ونشرها، وكان هنري ميلر هو التالي على القائمة. وكانت روايته «مدار السرطان» هي الكتاب المثالي لثل هذا الهدف. لقد مدها عدد من النقاد الجادين منذ ظهورها في باريس في الثلاثينيات، لكنها

لدينا قوانين ضد بيع المخدرات علنا، لأننا نعرف أن هناك أناسا تجذبهم فكرة تدمير الذات. لدينا قوانين ضد إفساد القاصرين، لأننا نعرف أن مبتزّي المال يمكنهم فتح بيوت دعارة ناجحة جدا للرجال الذين يستمتعون بممارسة الجنس مع القاصرين. ولا أحد يفترض بأن إلغاء مثل هذه القوانين سيجعل للهريريين شعبية كالويسكي، أو أن الرجال سيفيرون ذواتهم ويستمتعون بإغواء فتيات في العاشرة، لكننا ندرك أن هناك نسبة ضئيلة ستصبح مدمنة للهريريين أو مغوية للقصر، وهذا كاف لكي تبقى على هذه القوانين.

والحالة ضد البيع العلني لكتب الأدب الجنسي مشابهة لذلك، وليس الأمر قضية غياب مجموعة من المحافظين ضد المتحررين الأنكباء.

واستمرت الثورة الجنسية في الخمسينيات والستينيات وحتى الآن، وتستحق أن نتابعها ببعض التفصيل.

أول الفيث في الأدب الجنسي للمعاصر، كانت «لوايتا» للفيلاديلفي «نابوكوف» طبعت وبيعت سرا للساكنين الأمريكيين في باريس سنة ١٩٥٥. وكان موضوعها عن رجل بالغ يفوى فتاة صغيرة.

هناك الكثير مما يمكن قوله مدها في الكتاب، فهو مكتوب بأسلوب جيد، على يد كاتب ساخر أصيل، ولا اختلاف هناك بأنها كتبت من أجل كسب النقد. موضوعها الحقيقي، ليس، ببساطة، هو انهزام رجل في أواسط العمر، إنها عن كل الرغبات الجنسية غير المشبعة في مجتمعنا، كل الجوع الجنسي الذي يعتبر الذكر أنه

رواية مملّة للغاية، وهي تصف حياة ميللر الخاصة وهو صعلوك في باريس. كان ميللر كاتباً محبطاً، وقد صب كمية كبيرة من الادعاء في روايته - مستخدماً أسلوب النشر الشعري وما شابه حتى يمكن تصنيف الكتاب بسهولة ككاذب. ولم تكن هناك محاولة لمنع في أمريكا - عدا بعض الولايات - وأصبح لروا من الكتب الراجعة، وبعد الطريق لصدر كتب ميللر الأخرى، مثل مدار الجدى وريبع أسود.

ونشر في بريطانيا الجزء الثانى والثالث من ثلاثيته «الصلب الوردى»، ولم يطبعها في أمريكا لأسباب تتعلق بتهمة التشهير، وتأخرت طباعة الجزء الأول Sexus لما يتضمنه من جنس، وكان الحل هو صدور طبعة فاخرة غالية تصرف نظر المدعى العام عن مصادرة الكتاب.

وأصبح الآن، كقاعدة عامة، أن أى كتاب يمكن اعتباره جاداً في موضوعه، يطبع دون مشاكل. وكانت طباعة «حياتى وغرامياتى» لهرافك هاريس علامة أخرى، وهو كتاب ضخم فى أكثر من ألف صفحة، لا يوجد فيها أكثر من خمسين صفحة جنسية، والباقى سرد القصص لا تنتهى عن معارف هاريس المميزين.

وإذا عُرف بأن الأدب الجنسى هو استغلال للجنس الخام للحصول على المال، فكتاب هاريس ليس جنسياً من هذه الناحية، فقد كان اهتمام هاريس بالنقود أقل من اهتمامه بإظهار نفسه كم كان عظيماً.

لكن حدث تطور عجيب ومهم فى مسألة نشر الكتب الجنسية. هوجم مرة كتاب على أنه جنسى، فأصبح على الفور ويشكل إلى على قائمة أشهر المبيعات. وهكذا أدرك حراس الأخلاق أنه إذا لم يكن الكتاب فاضحاً بدرجة

كبيرة، فلن يتحدثوا عنه حتى لا يصبحوا وكلاء للإعلان عن كتب الأدب الجنسى. والنتيجة أن مئات من الروايات المعاصرة تحتوى على مشاهد جنسية حرص كل فرد على عدم ذكرها، والقارئ لها بالمصادفة، سيصاب بالرعب حين يكتشف مشاهد توقف شعر الراس من الانحراف الجنسى، فى وسط رواية شعبية اشترأها من بائع فى محطة السكة الحديد.

من أمثلة ذلك الروائى «هارولد روبنز» الذى نشر عدة روايات دون أن يثير عليه أهد. ثم جاءت روايته «بائعو السجاد الجاثون»، ويتأب المرء إحساس بأنه قال إذا لم تات هذه الرواية بنتيجة فلا شئ سيأتى بها. وبالطبع أتت أكلمها. كل الروايات الجنسية التى كانت مطبوعة يمكنك الآن الحصول عليها من أى كشك للكتب، فى أية محطة، وطبعة شعبية رخيصة.

النتيجة المثيرة لكل ذلك، أن الجنس لم يعد كافياً لوضع كتاب على قائمة الكتب الراجعة، ولكى يحقق ذلك لا بد أن يحمل الكتاب وجهة نظر، مثل رواية «تقريرى سابمان The Chapman Report لإرفنج والاس»، وقد بنأها على بصوت «كسينزى» فى الجنس، وخلق هذه البحوث على ضاحية أمريكية نموذجية، أو مثل رواية «بايتون بليس» لجوريس ميغالايوس، التى أخذت على عاتقها كشف ستر بلدة محترمة صغيرة.

لكن عشرات من الكتب التى قلدت هاتين الروائيتين، لم تصل قط إلى قائمة الكتب الراجعة، لأن النقاد لم يكونوا على استعداد لذكر صراحتها الجنسية، أو محاولة منع كل كتاب يتأرجح على الحبل الدقيق للجنس الفاضح.

في جو ديني صارم، ولحاجة قرر أن ينفخ في الخطيئة، ويتذوق كل لذة ممنوعة ممكنة، ويعد أيام من هذا الانغماس، يكتشف أنه لم يبق شيء يفعل. لقد لمس الفاع، ويدون الحس الديني القديم، فإن الخطيئة تصبح بلا معنى، فمن تتخلي عن كل قيمة، فإن المنة تتوقف أن تكون متعة.

باختصار، إن أكثر الأشياء أهمية عند «بوروز»، كما هي عند «دي ساد»، أنه يريد أن يكون شريرا وصارما، ويكتشف أن ذلك مستحيل. فما أن تنتهي من الرفس والمتمرد ضد الأشياء التي أخاذتك واعتدت عليك وانت طفل، حتى تتلاشى بسرعة، وتجد نفسك حرا وبالغا، تواجه بمشكلة أن تكون صالحا.

ومثل «دي ساد» فإن «بوروز» اكتشف أنه من المستحيل أن تكون شريرا إيجابيا. ولأن هذا هو حلم كل المتمرد، فهم يريدون لو أصبحوا شخصيات هائلة متمردة للظلام، مثل شيطان ميلتون، لكنهم يكتشفون أنهم لا يستطيعون أن يكونوا شياطين إلا إذا كان هناك إله يتحدونه، بكلمات أخرى لا يمكن أن تكون شيطاننا دون أن تكون متدينا، ومحاولاتك لأن تكون شريرا، تتحول إلى شيء تافه وقذر وأحيانا ساخر.

هذه الملاحظات نفسها، تذهب على الكاتب الفرنسي جان جينيه، الذي طبع كتاب «علنا في الستينيات، لقد حاول أن يكون متمردا ومجرما ومنحرفا كبيرا، ونجح فقط في إظهار أن الجريمة والانحراف ماعدا إلا اسم آخر لعدم للنضج .

هناك شيء أود قوله حول نشر كتب بوروز وجينيه علنا، فهي تجعلك تفي شيئا لم تكن تتركه. وأما ذاهبهم

وأخيرا، تساوت الأمور، وبدأت تصدر روايات ما كان لها أن تصدر قبل عشر سنوات مثلا. وستعرض هنا لروايتين، أحدهما للروائي الأمريكي - من جيل الغضب أو البيكتنكس - «وليم بوروز»، وهي بعنوان «الغداء العاري» The Naked Lunch، والأخرى بعنوان «كأندي» بقلم تيرى سوتنر وماسون هو فينبرج. «الغداء العاري» رواية عن خيالات لمدن مخدرات من نفسه، وهو ذو ميل لواقعية وسادية قوية.

ويبدو أن الرواية واقعة تحت تأثير قوى من مشهد الكابوس في رواية غوليس، فكل شيء يحدث في جو كابوسي من الممكن أن يحدث فيه أي شيء. إنه تكنيك الروايات البوليسية، منقول إلى الأدب بالقصص حالات الجنون، حرية كاملة لكل الخيالات السادية والجنسية دون محاولة لسرد قصة، إنه كابوس كتبه شخص معجب بلغة جويس، معجوبة بكتب الخيال العلمي وبراكسلا.

يقول مثلا «وإبل من الجماع البللورية هشت البيت الأخضر إلى شظايا في القمر الشتائي. بركة مخطاة برغوة خضراء في حليقة فرنسية خرية، وضفادع ضفحة تنزعم قليعا، ترتفع ببطء من الماء على شاطئه طيني، تمزق على آلات وترية.. الخ».

إن قراءة الغداء العاري تعليك إحساسا غريبا بالعبث ويطالن كل شيء. وبالرغم من أن الجنس فعل بسيط، فإن الهندوس يزعمون أن هناك تسعة وستين وضعما، وقد يصعب عليك تخيل نصف هذا العدد، لكن قراءة «بوروز» تشعرك بأن ليس هناك حدود لممارسة الجنس أكثر مما تقرأ، بالضبط كما في كتاب «دي ساد» مائة وعشرون يوما في سدوم. إنها تشبه شخصا نشأ

والشيء الممتع حول هذه الرواية، أنها كلها تحدث على مستوى الفارس - السخرية. أرادها المؤلفان أن تكون مضحكة وساخرة وقد نجحت في ذلك إلى حد كبير.

تعالوا لتسروا، هذا الموقف العبيث: والدعا في المستشفى - نتيجة لضربة على رأسه من أحد عشاقها - ويحاول معها - الشقيق التوأم لابيها - أن يمارس معها الجنس على أرضية الغرفة في المستشفى.

فتصرخ، وتتجمع الممرضات على سراحها، في الفوضى التي تبعت ذلك، يقع والدعا على الأرض ويهرب من المستشفى، الشقيق التوأم، يفاجأ بالممرضات، فيلقي بنفسه على السرير.

ولا أحد يكتشف الخطأ لعدة أيام، حتى تأتي زوجة أخيه وتراه بدون سرواله، فتدرك على الفور أنه ليس زوجها، من عضو فيه تالفة أكثر من وجهه.

هذا النوع من الروايات كتبه «تورن سميث» منذ نصف قرن، في كتب مثل «سروال القس» و «الأشباح البشوشة» لكن سميث لم يستطع أن يكون محددا، فقد ترك الكثير لخيطة القارئ. أما رواية «كاندي» فهي لا تترك شيئا للخيطة في صراحتها الجنسية.

تنتهي الرواية بموقف عبيث مقصود، تذهب «كاندي» إلى التبت لتصبح راقية بوذية، وبهت عاصفة، فالتجات مع راهب عجوز قذر إلى مأوى في المعبد. سقطت صاعقة على المعبد فشلت السقف وأرقت تمثالا كبيرا ليوزا، ضغط كاندي والراهب معا. وانتهى الأمر بممارستهما الجنس، وكانت قد ضيكت مع الراهب بانف

- ويمكن قول الشيء نفسه عن عوليس، لا تناسب مزاج كل شخص. في الواقع قليل من الناس يستطيع أن يقرأ صفحات كثيرة في هذه الروايات.

فهى روايات صعبة لا يتمسها الكثيرون، لذلك يمكن القول أن رواية مثل «بانعو السجاد الجاثلون» تقسم الشباب أكثر بكثير من رواية «الفداء العاوى».

حكاية رواية «كاندي» مختلفة تماما. فهى مثل كل الكتب الممنوعة، طبعت أولا في باريس عن دار أويميك بريس، وهى دار تضع عينها على السياح الإنجليز والأمريكيين الذين يريدون شراء كتب جنسية. لكن حين طبعت في أمريكا أواخر الستينيات أصبحت على قمة قائمة الكتب الراتجة.

وهى رواية متمعة، وعدا رواية «فانى هيل» فهى أكثر الروايات التي طبعت علنا، وتتحدث صراحة عن الجنس الفاضح.

تبدأ الرواية، وكتبتها النسخة الأنثوية من كانديد لثولتير قصة رجل مثالى ساذج تقوده براحة للواقع في مطبات مختلفة.

وكاندى فتاة أمريكية جميلة وساذجة، تعبد مدرستها في الجامعة وتراه بطلا. وهو رجل متحلق يريد عبارات رائعة عن الجمال والحقيقة. ويتضح بعد ذلك أن هذا الأستاذ مزيف عجوز، اهتمامه الرئيسى هو إغراء تلاميذه الأكثر جمالا من الذكور والإناث. ولكن فى هذا الوقت كانت «كاندي» قد سمعت أن ترمو على شاطئ التجربة الجنسية.. ومن هنا تتشكل مادة الكتاب.

بالقول أنها رواية مبهرة تحمل هجاء مريرا للمجتمع. لكن هذا ليس حقيقيا، فلا توجد سخرية ولا هجاء بعد الفصل الأول، إنها ببساطة رواية كوميدية مطعنة بالجنس، وقيمتها الأدبية ليست أعلى من قيمة «جيم المحظوظ» أو «سروال القس».

هذه هي القضية الحقيقية ضد رواية كاندي، فالعالم المعاصر تافه بما فيه الكفاية ولا تنقصه ثقافة أخرى كهذه.

إن الشيء المشترك الوحيد بين جويس ولورانس هو كرامتهم لهذه الضمالة، إنهم يريدون أن تؤخذ الحياة بجديّة أكبر، يريدون أبدا بمعنى حقيقي من القيم.

إن روايات كمويس وليدي تشاترلي والمعيد هي في النهاية، روايات غير مشبعة أو مقنعة لأنها سلبية أكثر من اللازم، إنها أعمال متمردة لا أكثر، وهناك بالتأكيد عنصر مرضى فيها جميعا، لكن الزعم بأن «كاندي» هي رد فعل صحي لهذا العنصر المرضى، هو أكثر الأشياء التي تسبب المرض.

«كاندي» رواية مسلية، وقصاصة تافهة. حاول قرائها في جلسة واحدة، كما فعلت أنا في الطائرة، ستجد أن محاولتك تشبه تجهيز وجبة جيدة من بيض البيض والسكر فقط، وتأثيرها النهائي عليك هو إحساس مزعج بالغثيان العقلي.

طبعاً لا يوجد ضرر كبير من نشر الكتاب، لكن نشره مازال علامة على التشوش الأخلاقي للبائس وليس دليلاً على التحرر أو الصرية. وهذا يلخص الموقف اليوم:

بوذا الضخم المغروس في مؤخرتها. وعند هذه النقطة عرفت في الرأب أباهما اللقود، وتنتهي الرواية.

الشيء المصيب في كل هذه الأحداث، أن كاندي كرواية لا تبدو ولا تتظاهر بأنها جادة. كتابة جنسية خفيفة كتبت للسباح، وهي ليست رواية كما أنها ليست جيدة. ولكن فريفا من النقاد المرموقين وصفوها بأنها كوميدية رائعة، وصرح أحدهم «لأبد أن تكون في كل بيت أمريكي»، وقالت مجلة لايف «إن كاندي رد فعل صحي على الجنس التمس في الولايات المتحدة.. وهي تذكرنا بأن من المفروض أن يكون الجنس متعة ولها».

كان هذا الرأي سيثقل غضب كاتب مثل د. ه. لورانس، واعتقد أنه سيكون على حق. فالقول بأن الجنس متعة ولها كقولنا أن الحرب هي أحد الألعاب الصحية. إنه رد فعل لعقول تافهة تماماً، يسعدها أن ترى تفاهتها تعرض بوضوح.

برواية «كاندي» وصلت مسرحية الأدب الجنسي المكشوف إلى اكتمال دائرتها.

الكتاب الذين اتهموا باستغلال الجنس في رواياتهم في القرن التاسع عشر، دافعوا عن أنفسهم بالقول إن ذلك كان ضروريا لأهدافهم الجادة، والشيء نفسه ينطبق على «الليدي تشاترلي» و«موليس»، ونتيجة لأن جويس ولورانس قد كتبوا المعركة، فإن كتب بوروز وجينيه طبع علناً الآن. كذلك يمكن الدفاع عن مذكرات فرانك هاريس على أساس أنها وثيقة تاريخية مهمة، حتى «فاني هيل» يمكن أن يقال عنها الشيء نفسه.

لكن رواية كاندي ليس فيها مظهر من مظاهر الجدية، كما أنها بلا قيمة تاريخية. تحدثت عنها المقالات النقدية

التشوش الأخلاقي. ويزداد هذا التشوش بالكلية حول الفراغة حول الحرية والشجاعة الأخلاقية. المدافعون عن حرية الإبداع يتحدثون كما لو أن المتطهرين والمنافقين يمنعون إبداع الأعمال العظيمة.

في الواقع، أن عوليس هي الرواية الوحيدة الأصلية التي تقف على حدود العمل العظيم، التي استخدمت البذرة لتزيد من تأثيرها. «ليدي تشاترلي» أحد أفقر أعمال د. ه. لورنس، والعالم لن يكون أكثر فقرا لو لم تطبع رواية «فوكس» المبدع، بل من الممكن الاستغناء عن الجنس في كل أعمال «فوكس». من بابلون إلى ضوء في أغسطس، دون أن تتأثر قيمته كروائي على الإطلاق.

حكاية حرية الإبداع وصلت إلى مرحلة العبث.

عند محاكمة رواية أرسكين كالدويل (أرض الله الصغيرة)، وهي عمل فقير نثر عليه الجنس من أجل أن يبيع، وحكمت المحكمة ببراءة الكاتب، أصبح بالطبع أحد الكتب الرائجة وحقق أعلى المبيعات.

والحديث عن حرية الإبداع وعلاقتها بهذه الرواية هو تقليص للقضية إلى لا شيء.

هناك شيء واحد أود أن أوضحه تماما، فانا لا أقترح تشديدا وإقيدا على وجود الجنس في الأدب، لكن أشهر فقط إلى أن النقاش حول الأدب الجنسي - مع أو ضد - أصبح كيرج بابل، فكلا الجانبين يتكلمان كلاما فارغا.

يتظاهر الذين يعارضون القيود، بأنها حملة أخلاقية كبيرة ضد الحرية، وأن من يعارضهم لابد أن يكون

فاشيا أو متعصبا دينيا. يبدو أنهم يعتقدون أنها ميزة إيجابية ألا يكون هناك مستوى ما لاي عمل.

إن هذا علامة على عدم قدرتنا التامة على التفكير السليم المعقول ولو بحده الأدنى.

لم يزعم أحد أن حرية البلاد الأخلاقية على وشك الانهيار لأن الخمر والسجائر لا تباع في مقاصف المدارس، فنحن ندرك فيما يخص الصغار، بأن قدرتهم على الصرية محدودة بعدم نضجهم ونقص كفايتهم الذاتية، ونحن لذلك مضطرون لوضع بعض الموانع والكرايح.

في البلاد الاسكتندنافية، وبسبب ما، فإن المزاج القوي يتجه بإسراف نحو الخمر والقيادة السريعة، فما الذي حدث؟

الخمر أسعارها مرتفعة جدا، وقيادة السيارات بسرعة عقوبتها شديدة جدا، ولا أحد يزعم أن في ذلك تهديدا خطيرا للحرية الفردية.

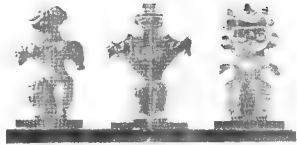
باختصار نطالب بمعاملة الأدب الجنسي كما يعامل الاسكتندنافيون الكحول، كبضاعة غالية جدا. لن يسبب أي ضرر، من قانون بإباحة طباعة كتب مثل، «كاندي» «مائة وعشرون يوما في سدوم» على أن تكون غالية الثمن.

سيضع ذلك أسس رقابة مؤثرة، دون إضاعة الانتفاص واختلاط الأفكار. ومن يُرد قراءة هذه الكتب فليشتريها أو يقرأها في المكتبة، لكن العقبة الحقيقية التي وضعناها ستعمل إلينا كمرشح، كفلتر.

الجسد جزء اساسى من هوية الإنسان، وبدون الجسد لن يكون الإنسان على ما هو عليه، وقد لا يكون على الإطلاق. وجود الإنسان وجود جسدى فى المقام الأول، والجسد موجود فى قلب العمل الفردى والجماعى، وهو الأداة الأساسية لاكتساب المعرفة والتعبير عنها وتطويرها، والجسد موجود فى قلب الرمزية الاجتماعية، وفى قلب الفنون والحضارة الإنسانية بقدر وضوح الجسد بقدر غموضه، وقد اجتهدت المجتمعات الإنسانية بطرائق متنوعة خاصة فى حل هذا اللغز أحيانا وفى الهروب من حله أحيانا أخرى، يبدو الجسد شيئا بديهيا، لكن البداهة هى غالباً الطريق الأقصر للسر، ويعلم علماء الأنثروبولوجيا تماما «أن هناك فى قلب البداهة فراغا» حسب الصيغة الجميلة لادموند جاييس.

هذا قليل من كثير مما يقوله مؤلف كتاب «أنثروبولوجيا الجسد والمداة» «ديفيد لوبروتون» عالم الاجتماع والأنثروبولوجيا والمهاضر بجامعة ستراسبورج، ومؤلف العديد من المؤلفات فى أنثروبولوجيا الجسد وعلم اجتماع الجسد. وقد ترجم الكتاب «محمد عرب صاصيل» فى جهد ذؤوب ماثبر جدير بالتحية والإشادة والتأويه.

هناك مجتمعات توجد بين الجسد وصاحبه، ومجتمعات أخرى تفرق بينهما بطرائق عدة، ويتضمن الجسد الحديث فى الغرب تمجيدا انقطاعا عاما كما يرى المؤلف بين الشخص والآخرين وبينه وبين الكون، وبينه وبين نفسه. الجسد الغربى مكان لفواصل وسور موضوعى لسيادة الأنا، لكن الجسد، أيضا، عامل تفرّد وخصوصية.



أنثروبولوجيا الجسد والمداة

صعود الجسد:

ترتبط المفاهيم الغربية حول الجسد بصعود الفردية كبنية اجتماعية، وبانثاق الفكر العقلاني والوضعي والعلماني حول الطبيعة، وحول المجتمع، وحول الإنسان وبالتراجع التدريجي في التقاليد الشعبية المحلية. وقد حدث هذا الصعود وهذا التراجع على نحو خاص بدءاً من عصر النهضة.

لعبت التجارة والمصارف دوراً اقتصادياً واجتماعياً هاماً في ظهور الفرد على النطاق الاجتماعي في أوروبا. فالنتاج هو النموذج الخاص للفرد الحديث، للإنسان الذي تخطى طموحات الأطر القائمة. هو الإنسان الكوني (الكونزموبوليتاني) بامتياز كما يشير المؤلف. هو الشخص الذي يجعل من مصلحته الشخصية المحرك لأعماله، حتى لو كان ذلك على حساب «الخير العام». وقد حاولت الكنيسة اعتراض هذه التأثيرات المتنامية للتجارة، لكنها أجبرت في النهاية على أن تخلى المكان لهم شيئاً فشيئاً وتراجع أمام الضرورة الاجتماعية للتجارة التي أخذت في البروز شيئاً فشيئاً على نحو متزايد. وقد أدى تنامي دور سكان المدن والتجارة وأصحاب المصارف إلى عدم ثبات السلطة السياسية والدينية وأدى هذا بالأخير والسياسي إلى تنمية روح من عدم الحماسية والطموح والمواجهة والإرادة الخليفة بأن تضعه في المقدمة ولذلك ظهر فكر «ميكيافيللي» للمعبر السياسي عن هذه الفردية الوليدة المعبرة عن انفتاح متصاعد من الشبكة الجماعية للغايات البشرية.

كان الاقتصاد في القرن الوسطى في أوروبا يعارض الشراء الفاحش للبعض على حساب الآخرين، وكانت الكنيسة تنادي بالتوسط والاعتدال، وكانت القواعد الكنسية تمنع الإقراض بالفائدة.

وكان كالفن* هو الذي ميز عام ١٥٤٥ بين القوانين السماوية والقوانين البشرية بهدف تبرير عمليات منح القروض والتعامل فيها، وبالتالي إعطاء شرعية حاسمة للمشروع التجاري أو المصرفي. ووقف المفكرون الإصلاحيين في مواجهة الكنيسة وجعلوا من الدين مسألة شخصية من مسائل الضمير الشخصي، ووضعوا كل إنسان أمام الله بدون أي وسيط. كانت تلك لحظة هامة وفريدة من لحظات انطلاق الفردية، ففي ذلك السياق انطلقت الرأسمالية في نهاية القرن الخامس عشر وخلال القرن السادس عشر وأعطت للفردية زخماً وتوسعا متناميين عبر العصور وقد انعكس هذا بشكل واضح على رؤية المجتمعات للجسد وأصحاب الجسد وكذلك على رؤية أصحاب الجسد لجسده ولرؤيته أيضاً للمجتمع الذي يحتوى هذا الجسد ويحتوى غيره من الأجساد.

لكننا قبل أن نتابع تلك التطورات الهائلة التي طرأت على مسار الحضارة الغربية الحديثة وانعكست على مفاهيم وتصورات الجسد ينبغي علينا أن نعود قليلاً مع المؤلف للوراء كي نرى ما كان عليه وضع الجسد في أوروبا في العصور الوسطى.

* جون كالفن مصلي ديني فرنسي مشتهر كان أقرب إلى البروتستانتية مع نزعة قدوية نشر كتاب المؤسسة للمسيحية وهو في الصابغة والمطربين من عصره (ش).

الكارنفال يؤسس لانتهاك:

فى الفصل الثانى من هذا الكتاب وهو بعنوان «فى اصول تصور حديث للجسد المُشرَّح» يتمتد المؤلف عن حضارة أوروبا فى القرون الوسطى وحتى عصر النهضة فيقول بانها كانت خليطا مبهما من التقاليد الشعبية المحلية ومن المصادر المسيحية، كانت تلك «مسيحية فولكلورية» كما يصفها، تغذى علاقة الإنسان بمحيطه الاجتماعى والطبيعى، فلم يكن الإنسان متميزا عن النسيج الجماعى والكوفى الذى يندرج فيه، بل يمتزج فى جمهور أشباهه، دون أن تجعل منه خصوصيته فردا بالمعنى الحديث للكلمة.

لم يكن هذا الفردى المنضوى تحت لواء الجماعة وتحت الأطر الخاصة بقيمها وتقاليدها وعاداتها وأفكارها يفرج ويصير حرا تماما إلا فى الأعياد الشعبية.

فى تلك الأعياد كان الفرد يتحرر نسبيا من الجماعة رغم وجوده فى قلبها. وكانت هناك أعياد للمجانين والحمير والأبرياء والأسرار والحماقات والهزليات والغوغاء وكل ما يعود إلى منطقة منسية من التاريخ أو من الوعي البشرى.

فى حماسة الشوارع والساحة العامة كان من المستحيل البقاء بعيدا، كان على كل إنسان أن يشارك فى هذا العفق الجماعى، كان عليه أن يمتزج مع هذه الحشود البهيمية فى الهزه من الأعراف والأمور الدينية. كانت المبادئ الأكثر تقديسا تتحول إلى سخرية على يد المهرجين المجانين وملوك الكارنفال. كانت السخرية والضحك العالي العميقة تنطلقان من كل الجهات.

كان زمن الكارنفال يطلق مؤقتا العادات العرفية الراسخة ويعيد النظر فيها وبذلك يساعد على انبعاثها وتجديدها من خلال تصورها فى أشكال جديدة ومن خلال هذا العبور المبهج من المعقول إلى اللا معقول.

يؤسس الكارنفال - يقول المؤلف - قاعدة للانتهاك ويؤدى بالناس إلى التحرر من الفرائض المكبوتة وهى ليست دائما غرائز جنسية. إنه انفتاح لزمن آخر فى زمن الناس والمجتمعات الرصينة والمنافقة. إنه عيد نموذجى للجماعة يتحرك فيه الناس بعيدا عن التوترات والضغوط متعددة المصادر والأشكال.

هناك حاجة غلابة فى الاحتفالية الكارنفالية لصنع عالم جديد، ويحمل الكارنفال هذه الحاجة ويوسع حدودها إلى أبعد مدى. وتبقى متع الكارنفال واقع الناس وتجديده وتوجد بينهم، فهم قبل الاحتفال ليسوا متساوين لا فى أعمارهم ولا أجناسهم ولا أموالهم ولا مشاعرهم.

فى مقابل هذه الأعياد الشعبية كانت هناك أعياد رسمية تقيمها الفئات الحاكمة، كانت تلك الاحتفالات والمارسم لا تعرض علما منصورا (كاحتفالات الشوارع) بل علما منفصلا، كانت تعرض تسلسلا هرميا للممثلين (كما هو الشأن بالنسبة لنظام الحكم) وكانت تكرس القيم الاجتماعية والسياسية والدينية الزاهنة والقديمة وتثبت بذلك بذرة الطبقات والتمايز بين الناس. كان الكارنفال يعل ويمزج ويوسخ وكان العيد الرسمى يثبت ويميز ويتجهم ويرتدى ألقمة التظاهر والنفاق .

يتعارض الجسد المضحك والأعياد الكارنفالية بطريقة جذرية مع للجسد الحديث، الجسد الكارنفالى الذى يربط بين الناس، فهو إشارة لتماثلهم. أما الجسد الحديث



امراة من الفنون البدائية

فهو جسد يؤكد الفردية ومن ثم يؤكد التمايز والانفصال هو ليس جسداً رسمياً منفصلاً كما كان الجسد الخاص بالسلطة في أوروبا في القرون الوسطى وما بعدها أيضاً وفي مجتمعات أخرى حتى اليوم لكنه أيضاً جسد يعاني الانفصال الذي فرضه هذا الصعود الخاص للفردية منذ النهضة حتى الآن على. يعود المؤلف إلى باخطين - ذلك الناقد الروسي الهام شديد التأثير الآن على الفكر النقدي الغربي - في تمييزاته بين الجسد الاحتفالي الشعبي الأنصهاري الضاحك، والجسد الرسمي التقليدي الانفصالي المتجهم.

يتكون الجسد الاحتفالي من تنوعات ونواشز وهو يطغى بالحيوية، يمتزج مع الجمهور، بل هو ذاته الجمهور. لا يقبل التمييز ولا القيود، منفتح وعلى اتصال بالكون، غير راض عن الحدود، يعمل في طياته حياة ستولد أو حياة ستفقد لتولد من جديد، جسد كما يقول باخطين لا يبتعد عن العالم ولا ينغلق في وجهه. ولا يعد مُجزأً ولا جاهزاً، لكنه يتجاوز ذاته ويتخطى حدوده ويتحرر من خجل الثقافة البرجوازية. وعلى عكس ذلك تماماً يكون الجسد الرسمي وتكون الاحتفالات الرسمية وتكون التماثيل الرسمية والأعمال الفنية الرسمية (الأغاني الرسمية مثلاً).

النشاطات التي كان إنسان الكارنفال يبتهج بها كانت النشاطات التي تنتهك الحدود المفتعلة القائمة بين غريزته وطبيعته، النشاطات التي كان يطغى بها جسده ويظهر منها فرحاً، من خلالها يعيش ويتوسع ويستمر ويتواجد في الخارج، خارج الجسد وخارج الذات. من بين هذه النشاطات نجد التزاوج والحمل والموت والأكل والشرب والجنس وإشباع الحاجات الطبيعية المختلفة، كلما كان

الوجود الشعبي مؤقتاً (لأنه ليس مضموناً أو متوفراً كما هو الحال بالنسبة للوجود الرسمي) زاد التعطش لاشباع مثل هذه الصاجات. انه نوع من الجسد المؤقت العابث غير المقيم للمستعد دوماً أن يغير من هيئته دون كلل. جسد فاجر باستمرار. لا يمكن أن يوجد إلا في حالة انفتاح وافراط يستدعيها الأكل وتكون المائدة هي النموذج الايقوني الباعث على الفرح والضحك والسرور.

عاد باخطين إلى أعمال زابلين وسيرفاناش ويوكاس واستفاد منها في تحليله لهذه الاحتفالات.

هذا ما كان عليه الحال قبل عصر النهضة ونمو الفردية، أما بعد ذلك فقد بدأ يتكون في المجتمع الغربي ما يسمى بالجسد العقلاني؛ الجسد الذي يجسد التصورات الحديثة؛ الجسد الذي يبنى الحدود بين الفرد والفرد، جسد أMLS، معنى بلا خشونة، محدود ومتحفظ ومؤكد دائماً لخصوصيته وإنفعاله، مفصول ومنغلق على ذاته.

وسيتيم تحقير أعضاء ووظائف «الكارنفال» شيئاً فشيئاً وستصبح مواضيع للحياة الخاصة الضيقة وتنظم الاحتفالات وتؤسس بعد ذلك على أساس الانفصال أكثر من الاتصال.

وتظل هناك مجتمعات يقال عنها انها البدائية هاربة بشكل أو بآخر، من هذا الانفصال.

جسد البغات... جسد البداي

تحدث المؤلف في الفصل الأول عن مجتمعات «الكنا» البدائية والتي تعيش في جزر ميلانيزيا التي توجد بين الجسد الإنساني والملكة النباتية، وحيث يعطى لكل جزء من أجزاء الجسم البشري بعض أسماء الجنور واللحاء والفروع والثمار الخاصة بالنباتات.

لا يدرك الجسد هنا كشكل ومادة معزولين عن العالم، فالجسد يشارك بأسره في طبيعة تتملكه وتغمره، ويمثلها ويغمرها في أن معاً.

هذه الصلة مع العالم النباتي ليست صلة مجازية بل هي هوية جوهرية. لقد انتفض شيخ مسن في وجه الدركي الذي جاء للبحث عن طفل كي يجبره على القيام ببعض الأعمال الصعبة كان يفرضها البيض على سكان هذه القبائل قاتلاً «انظر لهذه الذراع، إنها من الماء فالطفل في ضوء هذا التصور البدائي كما يشير المؤلف يكون شبيهاً ببرعم الشجرة؛ يكون مائياً في البداية ثم يخشوشب ويصبح صلباً مع الزمن.

في مثل هذه المجتمعات تستقيم الكلمة الدالة على جسم الإنسان كي تشير إلى جسم الليل وجسم الماء وجسم أنوات قطع الأشجار وغيرها، هنا لا يصبح للجسد نهاية، فلا حدود بين عوالم الأحياء والأموات فالجسد لا ينتهي والمادة لا تفنى ولا تستحدث حتى قبل أن يقول العلم بها بطريقته الخاصة والموت ليس شكلاً للعدم بل حالة من حالات التحول والوجود الأخر، والمتوفى يمكن أن يحل في حيوان أو شجرة أو قطرة ماء أو إنسان آخر، ويمكن أن يعود إلى القرية أو المدينة بعد موته ويختلط بالأحياء والإنسان لا يوجد من خلال حياته إلا من خلال علاقاته بالآخرين وهو لا يستمد عقه وقوته وقوامه إلا من مجموع صلاته بالآخرين. هذه سمة احتفى بل المؤلف نوعاً ما لكنه أشار أيضاً إلى ما يكتنف هذا التصور من سلبيات، حيث يتحول الفرد إلى عنصر مبهم في مجموعة رمزية ولا تصبح هناك حدود خاصة للجسد ولا فردية متميزة للذات، وليس هناك إمكانية

للفرد أن يتمايز، وهناك إمكانية دائمة للسيطرة عليه ونفيه وإذابته من خلال مسميات وسلطات عديدة ومتنوعة.

ظلت المجتمعات التي يقال عنها بدائية أو تقليدية تتحرك في عالم وصفه لوسيان فيبغر بأنه «لا يحدد شيء فيه بشكل صارم، وتغير فيه الكائنات نفسها، وهي تنحسر جذوبها، بطرفة عين، ومن دون إشارة أي اعتراض، وتحول شكلها ومظهرها وبعدها وعالمها وما هي القصص العديدة لأحجار تنشط وتذب فيها الحياة وتتحرك وتتقدم وهامى الأشجار التي أصبحت كائنات حية، والحيوانات التي تنصرف كالرجال، والرجال الذين يتحولون بإرادتهم إلى حيوانات، وهناك حالات نموزجية كحالة الذئب - البفتة، والكائن البشري الذي يمكن أن يتواجد في أن واحد في مكانين متميزين من دون أن يتفاجأ أي شخص من جراء ذلك: فهو في الأول إنسان وفي الثاني حيوان» (ص ٢٢ من هذا الكتاب)

هذه النزعة الأحيائية Animistic القائمة على أساس وحدة الوجود وعلى أساس التداخل بين الإنساني النباتي والحيواني والجمادي هي إحدى أبرز خصائص الفكر البدائي والجمعي والأسطوري وهي ما حاولت الحداثة أن تعيد النظر إليها وتفككها وتقدها على نحو صارم وعنيف. وتظل هذه النزعة مميزة للطفل في مرحلة ما قبل التفكير المنطقي (عند بياجيه مثلاً) وتظل أيضاً إحدى الخصائص المميزة لروح الشاعر والفنان والبدائي والانسان الخيالي والرومانسي.

وقد ارتبط الخلاص التدريجي من مثل هذه النزعات الإحيائية بتميز الجسد وتميز الفرد، فالنزعة الإحيائية توحد الإنسان والأخر والحياة والكون بينما النزعة الحداثيّة تفصل بين الإنسان والأخر والحياة والكون.

واكتشافات (استعمارية أيضا) إلى الغرب وإلى الجنوب. وظهرت صورة الفنان الذي لا ينتمي للعالم، بل لذاته، ووجد آلاف الرجال أنفسهم هائمين في المنافي تحت دعاوى عديدة، لكنهم بدلا من أن يستسلموا للحزن نتيجة لانفصالهم عن جماعاتهم الأصلية، أخذوا يطورون شعورا جديدا بالانتماء للعالم الأوسع، لقد أصبحت الصدود الوحيدة المقبولة من جانب رجال عصر النهضة الجدد هؤلاء هي حدود العالم، وقد كشف هذا الطموح عن نفسه في شكل غزوات وحملات واستكشافات كما قلنا، كما كشف عن نفسه بعد ذلك في شكل كشوف للعالم والذات والجسد نفسه، وقد كانت هذه الحرية التي شعروا بها نتيجة لهذا التحرر من الجماعة بفهمها القديم مذبذبة في أغلب الأحوال إلى تقيد واضح لحرية الآخرين وإلى مذابح ومجازر وحروب إبادة يعرفها الجميع.

لقد أصبح الإنسان الفردي بعد عصر النهضة وخلافاً ليعلم جيدا أنه هو الذي يصنع قدره ويقرر الشكل والمعنى اللذين يمكن أن يأخذهما المجتمع وقد أدى الانعتاق من الشأن الديني إلى تزايد الوعي بالمسؤولية الشخصية وهو وعي سيؤدي بعد ذلك إلى الانعتاق من الشكل السياسي الاستبدادي وإلى الولاية الباهرة للديمقراطية.

في مقابل الحملات والغزوات والكشوف التي كانت تتم خارج أوروبا كانت هناك كشوف وحملات وغزوات من نوع آخر تتم بداخلها، أهد أبز هذه الحملات والكشوف جرت على الجسد الإنساني نفسه، تمت مرة بالنسبة له من منظور علم التشريح وتمت مرة أخرى ونفس الآن من منظور فنون الرسم والتصوير.

لقد أدى الوعي المتزايد باستقلالية الجسد وخصوصيته إلى تزايد الوعي باستقلالية الفرد وتميزه، وإلى تزايد المناداة بحريته وتفرده، وإلى تراجع الحضور الكثيف للقيم والأطر والتقاليد الجمالية بكل ما تشتمل عليه من قمم وقهر وتسلط وتخلط واستبدادية ويتم تقليفها أحيانا في إطار مبادئ رومانسية وميتافيزيقية. لقد أدى النفي المتزايد للفرد العادي إلى سيادة وأضحة للفردية ولحكم الفردية وللشمولية السياسية وأدت أذابة الفوارق بين الأفراد إلى جمود وخاصة في الإبداع وتجمد واضح في الخيال، فكل ما كان يمكن للفرد أن يقوم به كانت تقوم به الجماعة، وكانت تقوم به لصالح فئات خاصة، وكان الفرد قطرة لا قيمة لها في محيط ركن في أعماقه رغم هذه الحركة التي تبدو هائلة على سطحه..

الفردية تواصل صعودها:

أخذ البناء الفردي يتقدم ببطء داخل مؤسسات عصر النهضة وعقلياته. واقترب تفرد الإنسان مع نزح القداسة عن الطبيعة ومع تزايد التفرد والفردية أصبح الجسد حدا بين الإنسان والآخرين. وبفقدانه لا نفراسه في الجماعة وانقطاع عن الكون أخذ الإنسان المشكف خاصة، ينظر إلى نفسه باعتبارها مثقلة بالجسد الذي طال رزوجه ومكرته في المكان والجسد الذي انفصل عن الآخر وعن الكون وعن ذاته بالإنهوس القديم، بدأ يستكشف الآخر، ويستكشف الكون. ويستكشف الذات، بمفاهيم وطرائق جديدة فمع تنامي روح الفردية تزايدت مشاعر الخوف وعدم الثقة لدى الأمير وزادت شكوكه في المحيطين به نتيجة للتطلعات الشخصية لكل منهم فبدأ يتخلص منهم واحدا تلو الآخر بأن يرسلهم إلى المنافي أو في غزوات استعمارية إلى الشرق أو في فتوح

لوحة الجسد وجسد اللوحة:

مع تقدم علم التشريح خاصة على يد الطبيب البلجيكي «فيسال» (١٥١٤ - ١٥٦٤) وأيضا قبله على يد المصور الإيطالي ليوناردو دافنشي (١٤٥٢ - ١٥١٩) انزاحت القداسة من الجسد وأصبحت عمليات تشريحه تتم على الملأ في الساحات أمام جماهير غفيرة من البشر. ومع تقدم فنون الرسم والتصوير تقدمت علوم الطب، كان كلاهما يستكشف الجسم الانساني بطريقته الخاصة.

وكانت كل دراسة في علم التشريح وكذلك كل لوحة جديدة بمثابة الحل الخاص لتعطش المشرحين والفنانين للوعي والمعرفة والذهم واليقين، واستمر هذا التعطش منذ ذلك التاريخ حتى الآن، استمر عبر تاريخ العلم كافة وعبر تاريخ الفنون كافة.

كان كتاب «بناء الجسم البشري» لفيسال يمثل بلوحات لأجساد معذبة مثقلة بحالات من القلق أو الرعب الهادئ، وكانت هذه الأجساد تمثل طائفة من الأوضاع الشاذة لتحف خيالي للتمنيذ، وفهرسا حلميا أو كابوسياً لما لا سند له من دما وافتكار. كذلك كانت بعض لوحات بعض الفنانين كلوحة ملاك علم التشريح لداجوفاي تصور تفاصيل الجسم البشري على نحو لافت متميز، وهي لوحة كان لها تأثيرها الواضح على الفنانين السرياليين في القرن العشرين.

كان عالم التشريح يصور الجسم كلوحة فنية، وكان الفنان التشكيلي يصور الجسم كعالم تشريح وفي الحاليتين كان هناك اختصار للجسد واحتزال ونزع للهالات التي طالما أحيط بها، وفي نفس الوقت تأكيد

وجريد الخاص والفريد، لقد طرح الكون الخارجي إلى خلفية الصورة وتم دفع الإنسان إلى المقدمة وتم دفع جسده إلى مقدمة المقدمة.

ثم قدم كوبر نيكس وجاليليو رؤيتهما الخاصة للكون والعالم و طرح ديكارت رؤيته الخاصة للإنسان وفي «خطاب في المنهج على نحو خاص» وفيما بين القرن السادس عشر والسابع عشر ولد إنسان الحداثة: انسان منفصل عن ذاته وعن الآخرين وعن الكون ولم يعد لديه سوى جسده يدافع عنه، وقد كان هذا الدفاع يتم من خلال الهجوم على هذا الجسد نفسه أو على النفس الموجودة داخل الجسد أو على العالم الخارجي، أو على الآخر، أو على الكون الخارجي

التمهيد لظهور طبقات جديدة:

مع تزايد الفردية وانقطاع الروابط وتزايد الاتصالات وأعطى قيمة متنامية للحياة الخاصة أكثر من الحياة العامة انبثق في القرن السادس عشر شعور جديد: انه حب الاستطلاع Curiosity أو الفضول، تزايد الرغبة في معرفة المجهول، ولم يكن التشريح لاعتبرا محسوبا عن هذا التوق المارم للميز للإنسان منذ وجد على هذه الأرض الذي يكشف عن نفسه في الدهشة والتساؤل والذي انبعث الآن في القرن السادس عشر على نحو عارم وفريد وغير مسبوق.

ومن التطلع والاستكشاف لأجساد (جثث) الموتى انتقل الأمر إلى استكشاف أجساد الأحياء، المشوهة والسليمة، وإلى استكشاف لجسد العالم وجسد الكون كذلك، استكشاف للقارات والمحيطات والبشر الآخرين. وإلى استكشاف لما هو داخل الجسد من أحلام

والطب الشعبي (في الشوارع والحصارات والاماكن الشعبية) كان ديكارت مفتوناً بطم التشريح لدرجة انه اشار إلى عجل مسلوخ على طاولة وقال لزائره الذي سأله عن مكتبته «هذه هي مكتبتى».

وقد ميز ديكارت بين الجسد والروح ورفع - رغم ذلك من قيمة الروح وأكد على الفكر أو الـ *Cogita* باعتبارها وعياً خاصاً بالفرد ويرتكز بشكل مواز على الحط من قيمة الجسد، الفكر يحصل على معرفته من خلال تميزه عن الجسد، وقد قام ديكارت بدور كبير - بعد جاليليو - في تكريس النموذج الميكانيكى الاكى للجسد وساعدت سيطرة المهندسين فى الموائى وفى المصانع على التركيز على عالم الوقائع لاعالم القيم، ولم يعد هناك من سرفى نظر هذه القلة المتميزة لايسكن للعقل أن يصل إليه وتزايدت حركة الفكر الذى يسعى لاختزال مجموع حركات العالم واضطرابات الوعي البشرى فى مجموعة من القوانين الموضوعية، وفى تكرارات يمكن التنبؤ بها، وقد أخذت هذه الحركة فى الانطلاق بقوة خلال القرن السابع عشر وإن تكف هذه الحركة مطلقاً عن ممارسة تأثيرها بأشكال مختلفة بعد ذلك وحتى الآن.

جسد الآلة وآلة الجسد:

حط ديكارت كما أشرنا من قيمة الجسد وأعلى من قيمة العقل وقد أدى الأمر فى النهاية إلى أن يتصور الجسد كآلة أو كجثة وساعدته الكشوف التى حدثت فى أوروبا للتليسكوب والطبعة والتقدم الذى حدث فى علوم الميكانيكا والفيزياء والرياضيات على تكريس نموذج الميكانيكى للجسد الانسانى وهو النموذج الذى يتصور الجسم كآلة تتحكم فيها الغدة الصنوبرية، هذا رغم

وانفعالات وغرائز ظهرت نتائجها بعد ذلك فى كتابات دارون وجالتون وفرويد ويونج ورونيش وغيرهم من الباحثين.

تزايدت الدراسات التشريحية والدراسات الجمالية وتزايد الاهتمام بعرض الأجساد ودراسة نسبها وتزايدت عمليات تهريب المومياء من مصر إلى فرنسا وكانت هذه المومياءات تباع جنباً إلى جنب مع جثث البؤساء والمرضى والموتى لطلاب الطب والباحثين والمهتمين.

ومع تقدم المشروع التشريحي، فى القرنين السادس عشر والسابع عشر وتزايد ثماره تم الحط من قيمة المعارف الشعبية وتم اضعاف طابع شرعى متميز على المعرفة البيولوجية الطبية الوليدة، لقد أصبحت معرفة الجسد وما يرتبط به وقفاً رسمياً لفئة معينة من المتخصصين الذين تحميمهم وتحمى خطابهم شروط عقلانية. ولم تكن هذه الثقافة الجديدة خاصة بالمامة أو الكثرة بل بالقلة المتميزة، بطبقة جديدة تكونت وتنامت، قلة لكنها مؤثرة، هذه القلة التى ستضم بعد ذلك الفلاسفة والشعراء والفنانين جنباً إلى جنب مع علماء الطب وعلماء الطبيعة وعلماء الرياضيات، ثم يحدث الاتصال الخاص بين هاتين الجماعتين بعد ذلك فيما أطلق عليه با بسنو أزمة الثقافتين: ثقافة العلم، وثقافة الفن والأدب.

الفن والأدب لأنهما أقرب لروح الإنسان وضعا مع الثقافة الشعبية وظلت هذه الأزمة تعتبر عن مجتمع لم يتخلص بعد من آثار تلك الثنائية القديمة بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية كما تظهر فى ذلك التمييز الخاص بين الطب الرسمى فى الجامعات والمستشفيات،



من الفنون البدائية

تكديده المتكرر على ضرورة وضع الكثير من البديهيات
للمزجومة موضع الشك والتساؤل.

مع انتشار العديد من الآلات والأجهزة بدءاً من القرن
السادس عشر (كالطبعة والساعة مثلاً) بدأ يظن تصور
للعالم والجسد باعتبارهما يماثلان الآلات، وماضينا
نستطيع أن نتحكم في هذه الآلات ونسيطر عليها
ونسيطر من خلالها، فإن العالم وكذلك الجسد يمكن أن
يكونا موضوعين للسيطرة والتحكم، وهكذا ظهر تمثيل
للجسد ووظائفه من خلال هيكل ميكانيكي يفترض
أسبقية بناء الأجهزة الآلية الماهرة المكثفة بذاتها حد
الامتثالة (أو الأوتوماتيكية التامة) وامتد النموذج الآلي
الميكانيكي الذي فرض على الإنسان وجسده إلى المجتمع
من خلال تطبيقات طورتها البرجوازية والرأسمالية
الوليدة المتعطشة للغزو والسيطرة على العالم، فإذا كان
الإنسان يشبه الآلة، فالعالم يشبه الآلة أيضاً وهما معا
يمكن السيطرة عليهما، ويمكن للمهندس وصاحب
المشروع التجاري أن يفقد حركة الغزو والسيطرة هذه.

يقبل الجسد الإنساني السيطرة والتقسيم والعمل
الجزئي التكراري الملل الرتيب وكذلك العالم قابل
للسيطرة والتقسيم والعمل الشاق من أجل خدمة السادة
الجسد. وفي المصانع سيلتصق الإنسان بالآلة دون أن
يتميز عنها بشكل حقيقي، وبدلاً من أن يسيطر عليها
تصبح هي مهيمنة عليه وتزاد شعور الإنسان
بالاغتراب وتخرج قوته عنه وإفلات مصيره من يده كما
انتبه إلى ذلك هيجل وماركس، بعد ذلك ثم اتنا نجد
وبعد ذلك بسنوات عديدة أن ميشيل فوكو ينتبه وينبه
ويكشف عن أن هذا النموذج الآلي الميكانيكي للإنسان
امتد ليشمل العامل والمدرس وتكتد الجيش

والمستشفيات النفسية وغير النفسية والسجون، وأن
الآليات الموجهة لهذا النموذج كانت هي تجميع وتنظيم
المكان والإنسان والممارسات حسب نظام دقيق من تقسيم
العمل وتخصيصه ومن المراقبة والعقاب مما يؤدي في
النهاية إلى انقياد الأشخاص وإلى الوصول إلى النتائج
المرجوة المؤكدة لانعزال ومصالح الطبقة الجديدة من
التجار والرأسماليين ومن يلود بهم ويعمل في خدمتهم
من علماء ومفكرين.

لقد كُتِبَ كتاب الإنسان - الآلة الكبير كما أشار فوكو
في سجلين، في أن معا: السجل التشريحي الميتافيزيقي
الذي كان يمارت قد كتب صفحاته الأولى ثم أكمله
الاطباء والفلاسفة، والسجل التقني السياسي الذي تكون
من مجموعة كاملة من القواعد العسكرية والمدنية
والاستشفائية ومن الطرق التجريبية التي ابتكرت من أجل
مراقبة وتصحيح عمليات الجسد أو اندفاعاته غير المأمونة
لقد انتقد ماركس صورة الإنسان كآلة حينما تصور
الإنسان الفرد وكأنه في انسحاقه ظل الآلة يتحول إلى
عنصر واحد من أعضائه وتحول هذا الإنسان لدى كافكا
إلى «مصرصار» ولدى شارلبي شابلن إلى آلة أخرى
خاصة في فيلم «الأمينة الحديثة»، آلة تعمل هذا الجزء أو
ذاك دون استمتاع وعلى نحو تكرر عمل روتيب.

جغرافية الفم والعين:

مع تحول المجتمعات الغربية بدءاً من عصر النهضة
حتى الآن تحولت جغرافية الوجه، فالفم لم يعد فاعراً
مفتوحاً أو مكاناً للشهية الشرهة أو الصرخات العالية
في الساحات العامة كما كان عليه الحال في احتفالات
الكارتغال القديمة.

إلى أوروبا كلها وظلت العين الإنسانية تواصل استكشافاتها، ولم تخف الروح الكارنفالية تماما، بل كان هناك مثنى ومثاني لها، طورت هذه الروح القديمة من أشكالها وأن افتقدت زخماها القديم، وظهرت أشكال عديدة من فنون الأداء في المسرح والسينما والغناء والموسيقى بلغت أوجها في موسيقى الجوب والراب والموسيقى الإلكترونية الحديثة وتطورت أشكال الحفلات للموسيقى فأصبحت تقام في العراء والمساحات المفتوحة، ومع ذلك فقد ظل الانفصال الذي حدث بين الجسد الشعبي والجسد الرسمي قائما في شكل هذه المنصات التي يقف عليها المطربون والفرق الموسيقية، وهو انفصال ولم يكن موجودا بطبيعة الحال في تلك الحفلات الكارنفالية القديمة.

النقد الذاتي والتصحيح الذاتي:

انعكس هذا الانفصال عن الجماعة في أوروبا كما ذكرنا في شكل انفصال عن الذات وعن العالم وعن الآخرين، لكن هذا الانفصال ذاته كان هو الضرورة الغالبة الدافعة نحو مزيد من الاتصال ونحو المزيد من الاكتشاف للجسد والذات والآخر والعالم: اكتشف العالم الجديد «أمريكا والقطبين» واكتشفت مواقع مجهولة في أفريقيا وآسيا وإستراليا وتم اكتشاف واختراع العديد من الأجهزة العلمية والطبية والآلات حتى وصل العالم إلى هذا الشكل الجديد بفعل ما قدمته أوروبا وما قامت به اليابان والولايات المتحدة بعد ذلك من خلال السير على منوالها. لسنا في حاجة إلى تأكيد أن ذلك قام على أسس من اكتشافات وإنجازات عربية وإسلامية سابقة، ولكن أين هي هذه الاكتشافات والإنجازات الآن؟

لقد أصبح وعلى نحو متزايد تابعا نفسيا لحالات الجسد والعين تراجع بعد عصر النهضة دور الفم للفعل في الشراب والطعام والصراخ والغناء والجنس وأصبح التوجه الاجتماعي للكارنفال نادرا. وتقدمت العين كي تقوم بدورها أكثر في الثقافة الطالعة الجديدة، لقد كانت آلة الاحساس بالمسافة، فأصبحت الآلة الجوهرية للحدائق. لقد سمحت بالاتصال وقامت بالانفصال في نفس الوقت، أصبح بإمكانها أن تفتح وأن تغلق في نفس الوقت، زادت طاقاتها وإمكاناتها وأصبح لها حضورها المزدوج الذي يستكشف الداخل والخارج.

أصبحت العين ذات حضور كثيف في لوحات فنانين عصر النهضة وفي أيقوناته ثم تزايدت كثافة هذا الحضور في عمليات الاستكشاف للعالم والجسد والحياة من خلال الميكروسكوب والتليسكوب والقراءة والطباعة ثم السينما والتلفزيون والكمبيوتر بعد ذلك.

كما تزايد أيضا الاستكشاف للفضاء الخارجي من خلال الرحلات إليه والإقامة به أيضا مع نمو الفردية في أوروبا خلال عصر النهضة وبعده ظهرت اللوحات الفنية التي تهتم بالفرد، لقد أصبح جسده قائما بذاته وتطور فن البورتريه وظهرت لوحات عديدة لميكل أنجلو وروبنز وديبرانت وجويا وغيرهم تجسد الجسد الإنساني.

وارتبط المجد أكثر فأكثر بالشعراء أمثال دانتي وبيتروارك وبالسامبين أمثال بوتشيلي وأنجلو وديلفنسي ولم تعد المدن الإيطالية تزدهر وتتفاخر بالقدسين فقط، بل بالساسة الذين الجدد والشعراء والعلماء والفنانين والفلاسفة وامتدت حالة الزهو هذه

تزايد الخطو المصمم لاكتشاف مواضيع عديدة في المخ البشرى توجت بانتشافات برونكا بمواضع نطق اللغة وفيرنيكة لمواضع فهم اللغة في القرن التاسع عشر ثم باكتشافات روجر سبيري لمواضع انفعال التفكير بالصور والخيال في المخ في القرن العشرين وابتكرت آلات وأجهزة تموض نقص الحواس والعقل والتليفون للاندن والتواصل عن بعد الراديو والتليفزيون والفاكس. والكومبيوتر.. الخ).

ظهرت الاشكال المعبرة عن الانفصال ايضا في شكل المباني الحديثة ، وشكل العلاقات الانسانية الحديثة وأيضا شكل الطب الحديث الذي هو كما يقول المؤلف طب الجسم وليس الانسان، الطب الذي يعالج الجسد لا الروح، الانفلوانزا الا الحزن والاكتئاب.

لم تعد هالة الجسد راتجة فالعلم والتقنية الوفيان لمشروعهما للسيطرة على العالم يسمعيان في حركة متناقضة ظاهريا لاستبعاد الجسد وتخليده في نفس الوقت، لاسعاده وإحداث الشفاء له في الوقت نفسه.

جسد الإنسان هو مكان الانطلاقة الاولى للامل والحياة والتغافل والتمكن والسيطرة والتقدم والمجازة والانتصار على كل مظاهر النقص والقصور وهو مكان الانفعالات والفراغ والاحلام، وحالات الفرغ والحزن والشيوخوخة والموت، مكان الخيال والتفكير والمنطق والتصورات والابداع والفرح اللانهائي بالآخر الذي انفصل عنه والذي يحن دائما اليه.

لقد أدت عمليات التجزير المتراصلة للجسد في المجتمعات الغربية إلى تمييزه واحترام صاحبه واعطاء الإنسان إحساسا بالخصوصية والكيونة والتفرد،

ولكنها تركته أيضا في براثن حالات من القلق والصراع والانفصال، وهو انفصال كان يتم تأكيده يوما من خلال طقس تؤكد ضرورة منع القلاص الجسدى مع الآخر (أحيانا يعد هذا علامة على الشذوذ الجنسي اذا تم بين رجلين مثلا) وتظل هناك مسافات بين المتحاذين وصيغ تعبر عن التقارب أو التباعد وإشارات توحى بالآلة أو النفور.. الخ.

تزايدت في المجتمعات الغربية فنون صناعة الجسد وفنون الاهتمام بالجسد وظهر ذلك في هذا التطور الهائل في علوم وفنون الاعلان والتجميل والموضة والغذاء والرياضة والعمور ومسابقات ملكات الجمال ومكافأة المتفوقين في الالعاب الرياضية على نحو مبالغ فيه أحيانا وتطور أشكال الملابس الخارجية والدخلية والاكسسوارات والسيارات وظهور مجلات وصحف عديدة لكل المجالات والموضوعات السابقة وأصبحت صناعة النجوم في السينما والمسرح والرياضة والأزياء والغناء والموسيقى والتلفزيون والحياة والسياسة بشكل عام هي إحدى المهوم الأساسية للإنسان الغربي وفي كل هذه الحالات هناك تأكيد خاص على الجسد الجميل القوى المكتمل الخاص لكنه البعيد والمنعزل والمنفصل والذي ينظر اليه من بعيد.

قد يعبر هذا الجسد عن الجماعة، عن انفعالاتها وأحاسيسها ومشاعرها وطموحاتها وفسحاتها وصراعاتها وأمنياتها، لكنه في واقع الامر هو ذاته منفصل عنها كجسد خاص ينفي المفاظ عليه في شكله هذا الخاص النادر الفريد.

تنوعت علوم الطب وازدادت تخصصا فظهر طب الطفولة وطب الشيخوخة وطب الاجته وطب التجميل وطب

النساء والتغذية.. إلخ وتخصص الطب أيضا في دراسة كل الأعضاء: الفم والأنف والحنجرة والقلب والمثانة والجهاز التناسلي والأنفيل والكليتين.. إلخ ازداد لهاث الإنسان وراء الصحة لأن حياته السريعة المتلاحقة المتخصصة المنعزلة كثيرا ما تدفعه في براثن المرض: الجسمي أو النفس وازدادت حيل الإنسان لاستجلاب واستمصار تلك الأقواح القديمة: من خلال حفلات الموسيقى والرقص، ومن خلال مشاهدة المروض السينمائي والموسيقية والمسرحية، ومن خلال القراءة، ومن خلال الأعمال الخيرية، ومن خلال قرحلات، ومن خلال المخدرات، من خلال الشذوذ، من خلال استجلاب أساليب ثقافية من حضارات أخرى كالليوجا والزن والوخز بالإبر الصينية.. إلخ وكلها تسليب موجهة أساسا لعلاج الروح من خلال ملقور خاصة بالجسد في ظل الفضل المتزايد أحيانا للمشروع الخاص بالطب النفسي الكيميائي أو الفردي كما عبر عن ذلك الطبيب النفسي الأمريكي «لاتج» في العديد كتاباته.

يخز هذا الكتاب بالحديث عن موضوعات عديدة مرتبطة بالجسد والنظرة الحديثة للجسد في أوروبا وأمريكا خاصة، ومن هذه الموضوعات على سبيل المثال لا الحصر: المعرفة الطبية المتزايدة حول الجسد دخول المعرفة الشعبية للجسد في المعرفة الطبية - سيطرة النظرة - الضجيج - المباني الحديثة - الروائع - المنشطات - الأدوية - الجسد الحاضر - الفانتيات - الإعلانات - الصحة - الشكل الخارجي - وسائل الترفيه - الطقوس الحديثة لمحو بداهة الجسد (كما في حركات - النادل في المقهى أو الفنق المصطنعة وغير الحقيقية للحصول على نفحات الزئان) - جسد المرضى - جسد العميان - جسد

الشواذ - أجساد الموقوفين أجساد المجانين والمتقنين في السن - نظرة الآخر - الإنسان وقرينه أو الجسد كاتا آخر) - سر الجسد - الجسد والفنات الاجتماعية المختلفة - أزمة المؤسسة الطبية - وضع الجسد في العالم الذي أصبح صورة (وسائل الإعلام التكنولوجية الحديثة، التصوير الفيلمي - الكومبيوتر) - الصورة الذهنية - تجارة المني والبول والعرق والجلد والحمل البديل وأخير الاستنساخ (ص ٢٢٢ - ٢٢٣) رؤى الحادثة عن جسد الإنسان (رؤية الشك والأبعاد وهي رؤية ضعيفة هشة تنزع عنه طابعه المادي والرؤية الخاصة بالخلوص للجسد من خلال تمجيده والاهتمام بظهوره ورغائمه وشبابه من خلال الأدوية والأغذية.. إلخ

ويرى لوبوتون أن هاتين الرؤيتين تمانيان في حالة انفصالهما وهي قائمة فعلا من قصور شديد والأمر يدعو لتكاملها. تتميز الحضارة الغربية دون شك بقدرتها الخاصة على مراجعة النفس، بقدرتها الخاصة على مراقبة الذات وعلى نقد هذه الذات وعلى الاعتراف بالخطأ ومحاولة تجاوزه من خلال عمليات تصحيح ذاتي Self - Cassection دائمة لا تتوقف.

ليست حضارة الغرب كلها مزايا وليست كلها عيوب، وليست حضارتنا كلها مزايا ولا كلها عيوب لكننا مازلنا نفتقد دون شك لهذه القدرة الخاصة التي تتميز بها الحضارة الغربية والخاصة بالاعتراف بالخطأ والتصحيح الذاتي، هذا رغم أن العديد من هذه الأخطاء كانت تحدث في حقوقنا وكان يتم تصحيحها على حسابنا أيضا وأن كان لا ينبغي أن نلزم أحدا اليوم على تخلفنا سوى أنفسنا. للكتاب صدر عن المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٣.

ناس تخبب جداً



فى المصلحة التى تعمل بها، سئلتم الموظفون لبعضهم البعض يتكلمون من إجاباتهم، ثم سيقولون «إنها ليست موزلة هنا» سالتهم قليلاً وأقول إنها سمراء ونحيفة ولها عينا وأسعتان وشعر تبدو جعدته رغم غطاء الرأس، سينظر أحدهم لزميله ويقول «تكونش بتسأل على منيرة» فأقول لا اسمها عادة رفعت، وقتها سيبدو على وجوههم الضجر ويقولون «إن» فهي ليست هنا».

فى ميدان «الحدائق» أنصت لوقع حذائي على الأرض، أبطن خطوتي وأفكر، هذا الديب لا يخمننى، ثمة دقات مثل صدئ صوت خفيض، الأصول أن تنق القدم الواحدة دقة واحدة فكيف يكون إيقاع مثل إيقاع ساعات الحائط، دقة وأضحة وأخرى خافتة، يحدث هذا فى كل خطوة، وفى ميدان الحدائق حيث النور البرتقالي والناس التى تسير بسرعة ويتأثر ويدهش، وعلى مقاعد الميدان الرخامية يتكلمون بود عن أشياء طرية مضت أو عن أشياء «سرية» تدفعهم للصمت، ويأتى الشئ الرخيص يرنون بملاحظتهم على حواف الصواني الألومنيوم فتقول البنات لفتياتهن «نفسنا فى الشئ» فيكون الشئ واللبل ونجيل الحدائق ورائحة الذرة المسوى والكبد المقلية بهن الضأن وعادم السيارات وأنوار المصلات وامتمادات الكبارى العلوية المتشابكة فوق الميدان وخطوتى على الأسفلت الناشف وقطعة ظلام خفيفة أسفل شجرة مفردة الأغصان، قطعة ظلام خفيفة تتلع لى فيها عيون عادة رفعت.

مقرر الأثاث يتأخر عشرين دقيقة قبل أن يأتى للمحطة التى امتلات بالناس، الناس التى تريد أن تلحق بأشغالها، عشرين دقيقة مرت بعد الثامنة والنصف وثمة علاقات تتولد لثوان بين الذين يشتمون السائق الذى تأخر وبين العيون

التي تكفى بأن تنظر لعقارب الساعات ثم تستغفر الله العظيم ولا أعرف لماذا لم أكن خائفة من وجوه رؤساء العمل، ولا على حذاءي الذي داسه أحذية كثيرة ولا على ملابسى التي أفسد الزحام كبتها، وأذننى التي سمعت رنين وقوع أزرار بلورتى على أرض العربة، حتى رائحة العرق ولزوجته والعطور الرخيصة والغالية والمعدات الخاوية ومساحيق الوجه، كل الأشياء لم تجعلنى أشارك فى الاحتفام بتعليق ما، كنت صامتة وفى استواء الرمل، حتى وأنا ألح امتداد الظلام الخفيف تحت سطح الأرض بينما تبدولى ملامح وجه غادة وقعت ترمى لى من خلف زجاج المترو، ترمى لى وتبتسم.

خفيفة والهواء خفيف، وهذا الممر المدرج بين السلطان حسن والرفاعى أدخله فتصمت الأصوات، أدخله فيبتسم الأطفال على اكتاف أمهاتهم ويقتنون النظر إلى زجاج نظارتى، ولعبة الترمس إياها تخدعنى للمرة اللثة، أعطش فاشتريت وأشرب من ماء القفل المخصوصة وأحاول عد أسهم القراميس الورقية وأمشى فاعطش ثانية، أنظر لسلام الرفاعى وأبحث عن أثر دم قديم مسفوح على سلاله فلا أجد سوى درجات ترابية اللون ومبخلأً عاليًا، خفيفة والهواء يدفع ملابسى فى اتجاه «السلطان حسن»، أمسك فريتي الحذاء بيد واحدة وأدس على قطيفة الممر فينام شيء أو يصحو، وشىء يطير وشىء بارد على البلاط يمتص الضجيج، وشىء أهل على جناحيه إلى قاعة الضريح، ظلام خفيف وواسع ورائحة عطور ويخور، وفى السقف مئات الشبائيك الملونة تنفذ مئات الأجزاء من السماء، يذوب ضوؤها فوق الضريح، أبص على النائم بالداخل، وأراقب تشابك غلالات الستائر حوله وأتنفس، يدخل الهواء صدري فأسمع صوت خروجه من صدر آخر، يخاف جزء بداخلى وجزء ينتشى، وجزء يقرب وجهى من الخشب المعطر، أمسه بأنفى وأقول ببيله «يا..ه» فأسمع صوت غادة يريد «يا..ه».

أنكش فى أوراقى قرابة الساعتين، لدى صورة تجمعنا كانت هى على يمينى وعلى اليسار فريدة سليمان وخطيبها «سجدي وأمانا تجلس أم العريس البدينة وعلى حجرها حفيدتها التي كانت تنمشر فى كل الصور. أنكش فى أوراقى فتطلع لى أشياء أخرى، ورقة امتحان الابتدائية، صورتي بالبلدة الزرقاء وقميص أبى الأبيض، استثمارات نجاح وفشل وقصائد عمودية ساذجة لأصدقاء اختفوا تمامًا، أنكش فيطلع خطاب بحبر أحمر دسه لى يدى وغاب، تذكرت قطار القاهرة - القل الكبير درجة ثالثة، أوراق تحاليل طبية لتتبع مراحل فقر الدم، وأنكش فى الأوراق والصورة لاتطلع، أردت ملابسى وأذهب لفريدة سليمان، يفتح لى زوجها الباب وتقول هى إنها لا تعلم شيئًا عن امر هذه الصورة وإن اسم زوجها مختلف، تقول هذا فيما كانت تغلق باب الشقة لتختفى قطعة ظلام خفيفة فى الخارج وتختفى قطة سمراء بعيون واسعة كانت على وشك دخول البيت.

لعل القرن الحادى والعشرين هو القرن الذى سيحتل فيه الجسد فى الدراسات الإنسانية اهتماماً كبيراً، وذلك بعد إدراك المدارس الفكرية المختلفة لدى تغييبه فى العصور الماضية، ولعل ظهور جمعيات حقوق الإنسان واهتمام المنظمات الدولية بأمهه يبرهن على مدى ما حظى به الجسد الإنسانى من رد الاعتبار، خاصة فى ظل ممارسات الحداثة الغربية أخيراً والتي أحالته إلى كم مهمل فى إطار فوضى الكونية والأداة. ومن هنا أصبح الاعتماد على الجسد رهاناً للخروج من أزمة الحداثة الحالية، من جهة لأن الجسد هو عبارة عن إعادة الوحدة المفقودة بين الذات والفرد الفاعل، بينما تشكل الفقرة بينهما لب الأزمة ومرض الحضارة الحديثة، ولهذا ينفى الآن توريين أن تكون الذات هى النفس المعارضة للبدن، ولكنها المعنى الذى تعطيه للبدن فى معارضة مع التمثلات والقواعد المفروضة من قبل النظام الاجتماعى والثقافى^(١).

لذا لكى يتجذر كل حديث عن الإنسان.. فى الفترة الأخيرة، تم الاعتماد على الفلسفات الوجودية والفنومولوجية التى اهتمت بشكل غير مسبق بهذا الموضوع، فالإنسان وجود متجسد تربطه علاقات جسدية بمعيطه الحيوى، ويظل الجسد عبارة عن همزة الوصل التى تربط الإنسان بعالمه، بل هو مصدر كل إدراك حسى، مؤثر بالتالى على الذات المفكرة باعتباره الأصل والحجة الحسية التى بدونها لا أستطيع أن أعى كيانى المفكر والوعاى - هناك إذن علاقة مزدوجة بينى وبين ذاتى، وبينى وبين الذات الأخرى، قوامها الجسد. هذه العلاقة البين ذاتية Intersubjectivité ترند لدى

الجسد الإنسانى

بين مدارس الفلسفة ونومولوجية ميرلوبونتى

الجسد بين مدارس الفلسفة:

كانت النظرة إلى الجسد قديماً مختلفة لحد كبير، فكان سقراط (٤٧٠ - ٣٩٩ ق.م) يفرق بين الجسد والنفس، إذ يقول: «الذي يعتنى بجسده فهو يعتنى بهذا الذي يمكن ولكن لا يعتنى بنفسه»^(١). واعتبر أفلاطون (٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م) الجسد «مظلمة» و«سجناً»، ومصدرًا لأخطائنا وانفلاتنا، وأن حقيقتنا الجسدية تلك هي ما يشكل العقبة الأساسية أمام النفس في تذكرها للمعارف والأفكار، ولذا فعليها مقاطعة الجسد والابتعاد عنه بقدر الإمكان، فالحواس والشعور بالآلم هما ما يشكلان الإشكالية الحقيقية في إمكانية تركيز النفس لتصل إلى المعارف. ولهذا ظل الجسد هو السجن الذي حُبست فيه النفس وعليها أن تتخلص من أسرهِ^(٢). لهذا كان الجسد لديه محط احتقار النفس الدائم لما شكله من عقبة في سبيل تسامي النفس لعالم المثل، عالم المقولات والأفكار والتي كانت تسعد بالعيش فيه قبل سجنها بالجسد، لذا فهو يرى أن الفلسفة الحق هي أن نعلم الموت، أي نرتب على إماتة شهوات الجسد ورغباته التي تقيتنا بالعالم الحسي وبالوجود الزائف.

هذا المعنى التقطته المسيحية في العصور الوسطى، فعلى الرغم من أن أنثروبولوجيا العهد القديم تعتبر الجسد واسطة يخل من خلالها الإنسان في علاقات مع إخوانه ومع العالم، وهو يشكل أيضاً قدرة الإنسان على التعبير، وهو ما يجدد البعد الخارجي المرئي للإنسان، كما اعتبرت المسيحية تناسخ المسيح (الناسوت) يوجد جسم الإنسان ويعدّه بالقيامة. على الرغم من هذه الرؤية وجدنا القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠ م) يقيم تفرقة

ميرلوبونتي لأصلها البين جسدي *Intercorporéité*، لتؤكد على أن الظاهرة الجسدية هي ظاهرة اجتماعية بكل المقاييس، وهذا ما جذب اهتمام كثير من العلوم الإنسانية، خاصة في العصور الأخيرة في محاولة أشبه بخلق نوع من «الأنثروبولوجيا المعنية بالجسد»، بحيث تتخطى دراسة الجسد بمعناه الجهازى الضيق والذي تدرسه العلوم الطبية المختلفة فتخضعه للتجريب المعمل، إلى أفاق أرحب، متجاوزة للتخصصات، وتستطيع التعامل مع الجسد في حياته الواقعية: الشهوانية، والزمانية، ويعتباره أداة تخارج وتعبير، واتصال بالعالم والآخرين، ولعل استخدام الجسد باعتباره سلعة في داخل عجلة الاقتصاد العالمي اليوم في الدعاية أو الإعلان، أو منتجاً فنياً في مجالات فنية متعددة يتم في بعضها فصله عن طبيعته، بل ودخوله لأفاق جديدة لم يعدها من قبل، حيث استطاع الطب أن يتدخل في نقل أعضائه التي أقيمت لها بنوك، وتدخلت الهندسة الوراثية في تحديد جينات الجسد المطلوب، بل واستبعد بعضها، بحيث يأتي جسداً سابق للتخطيط وحسب الطلب. وقبلها استطاع العلم التدخل في إنتاج مواليد خارج الأرحام وفي الأنايب، وإذا استطعنا إضافة ما وصلنا إليه عن طريق الاستنساخ والأفاق المستقبلية لهذه العملية، سيمكّننا القول إن كل هذا قد أضفى على ظاهرة الجسد أهمية مضاعفة، فهذه الثورة العلمية الأخيرة والتي طالت الجسد الإنساني إلى أبعد مما كان متصوراً من قبل، هي التي برزت هذا الاهتمام غير المسبوق بهذه الظاهرة.

استيعادية يفرق فيها بين مدينتين: على أساس الحب الذاتى الذى يصل إلى حد احتقار الإله ليعينى المدينة الأرضية، أو حب الله الذى يصل إلى حد احتقار الذات ويبنى المدينة السماوية، وعلى هذا يكون البناء الأول الذى يعتمد على وحدة الإيرادات للوصول للراحة والمتع الحسية للجسد، عبارة عن حياة مؤقتة وفانية^(٤).

هذا التصور السابق للجسد لم يحظ باهتمام ديكارث (١٥٩٦ - ١٦٥٠م) الذى رد الاعتبار جزئياً لهذا الجسد حين رد إليه طبيعة الواقعية المادية المتمثلة فى الاستداد، إذ ميز ديكارث بوضوح بين الجسد والنفس، محدداً الجسد بأنه جوهر ممتد Substance étendue وعلى هذا أن تكون طبيعة الجسد سوى مسألة حسابية هندسية^(٥)، وعندما يتحدث عن اتحاد النفس بالجسد، فإن ما يتشكل عن هذا الاتحاد هو جوهر ثالث أصلى هو الإنسان^(٦).

إلا أن رؤية ديكارث تلك التى أرادت إعادة الاعتبار للجسد، أحالته إلى مجرد آلة، وإلى موضوع لعلم التشريح، أى أحالته إلى جثة، وهو ما أثار انتقادات عديدة، فحاول ليبنتز (١٦٤٦ - ١٧١٦ م) نقد هذا المفهوم الديكارتي عن «المتمد» فقال بأن كل جوهر هو بالضرورة روى، ومن ثم اختزل الجسد فى موندات Monades (جواهر فردية)، لم تستطع حل الإشكالية الديكارتية، بل حصرت الذات، ومنعتها عن التواصل إلى الحد الذى جعل هيلدجر (١٨٨٩ - ١٩٧٦م) يطلق على موندات ليبنتز تلك «ميتافيزيقا الذاتية»^(٧).

ويرفض جبرائيل هارسيل (١٨٨٩ - ١٩٧٣م) إدراكى الذاتى على الطريقة الديكارتية، أى باعتبارى

فكراً ممتصاً، بل باعتبارى متجسداً فى بدن هو نواة كل موقفى الوجودى، بمعنى أننى لا أوجد فقط ذاتى، بل أنا أتجلى أيضاً فى الخارج، وجسدى يعجز عن القيام بذاته أو الوجود بمفرده، وسر جسدى هو الضصور Pre-sence، والمشاركة Participation. حين أتحدث عن جسدى فإنما أتحدث عن ذاتى، ومن هنا مزج بين الذات والجسد، ووجود هذه الذات لا ينكشف إلا فى إطار من «التواصل الحى» للذات مع غيرها. وهو يرى أنه «كلما نجحت فى تحرير ذاتى (ذاتى وجسدى) من سجن التمرکز الذاتى، تزايد وجودى فى الواقع الفعلى»، ومن هنا فالثلاثى الحقيقى هو الذى تنكشف فيه ذات أخرى بوصفها أنت^(٨)، إلا أن فليسوفاً آخر يقلل من أهمية هذا الفعل الحاد بين انتساب جسدى للصورة أو للعادة، إذ المهم لديه أن يكون الجسد مركزاً للفعل فيقول هزرى بروجسون (١٨٥٩ - ١٩٤٨م) سواء قلت إن جسدى مادة أو صورة فلن يغير هذا شيئاً، فلو كان مادة سيشكل جزءاً من العالم للمادى، والعالم المادى موجود حوله وخارجه. ولو كان صورة، فهذه الصورة لن تستطيع إعطاء ما وضع فيها، وبما أنها على سبيل الافتراض صورة جسدى فقط، فإنه سيكون من العبث الرغبة فى معرفة صورة العالم. جسدى موضوع موجه لتحريك الموضوعات، هو إذن مركز للفعل، وإن يعرف توليد المعنى^(٩).

ولعل الاهتمام الذى إبداه نيقيشة (١٨٤٤ - ١٩٠٠م) بظاهرة الجسد كان البداية الحقيقية للاهتمام المعاصر بهذا الموضوع، حين وجه حديثه لهؤلاء الذين طالما احتقروا الجسد، فهو لم يطلب منهم تغيير آرائهم أو مذاهبهم، فقط طالبهم بالخروج من أجسادهم، مفترضا

أن هذا الطلب هو ما سيخسرهم، حيث يرى الإنسان عبارة عن جسد ونفس، وهذا ما ينبغي تعلمه من الأطفال ومن لغتهم، كما يقرر فيقنشة أن الإنسان اليقظ بالوعي والمعرفة سيقول: إنني تماماً جسد، ولا شيء آخر، حيث أن النفس تشير إلى جزء من الجسد^(١٠)، وعلى هذا يصبح الجسد لديه هو مصدر كل تفسير، كل ما يدخل في الوعي تحت شكل «وحدة» يعتبره مُعقداً بشدة، ولذا فنحن لا نفهم سوى ما يظهر من الوحدة. ظاهرة الجسد - كما يعتبرها - ظاهرة غنية وخمنية إلى حد كبير، وقابلة للفهم أكثر من ظاهرة العقل، لذا فهو يطالب بضرورة وضعها في المستوى الأول، وذلك لأسباب منهجية، وبمن أحكام مسبقة لمنهاها المطلق^(١١).

الجسد في فلسفة ميرلوبونتي الفنونولوجية:

أعتبر الجسد في الفكر المعاصر إحدى الوسائل الأساسية لتعبير الذات عن خارجها. Son extériorisation، إذ أنه من طريق جسد أفهم الغير، مثلاً عن طريق جسدني أيضاً أدرك الأشياء^(١٢)، فالجسد هو ما يجعل الذات ذاتاً وموضوعاً في الوقت نفسه، كما أنه سيصير أداة الأنا في فرض أناها وتصوراتها في الخارج، بل وتغيير شروط واقعها، وألساق المختلفة، لتستطيع مواجهة إشكالياتها المختلفة، ومن هنا ترتبط تعبيرية الجسد البشري بسلوك هذا الجسد نفسه وحركاته وظائفه، وبينها وبين الجنسية Sexuaité واللغة فهو «إن موطن المعنى ومكان ولادته، كما أنه أداة الدلالة التي تخرج الذات من ذاتها وتضعها في عالم بين ذاتي in tersub jectio تصبح فيه علامة ورمزاً (لفوي)، فنياً.. إلخ) لوجودها الخاص»^(١٣)، ولهذا ظل الجسد

يشكل عنصراً أساسياً في الفلسفة الفنونولوجية فترى سوريس ميرلوبونتي (١٩٠٨ - ١٩٦١م) يتجاوز الكوجيتو الديكارتي الذي حصر الوجود الذاتي في الفكر إلى كوجيتو وجودي يقدم لي من قبل دافعة وجودي الفعلي في العالم بين الأشياء والآخرين كعالم أحياء وأعيشه، ويعتبر ميرلوبونتي أن جسدني ليس مستقلاً عني، بل هو وسيلتي التي أعبر بها عن نفسي طبيعياً، ويستعير عبارة مارسيل الشهيرة «أنا جسدني» Je Suis mon corps، وبما أن جسدني يصيطني بشكل دائم إلى العالم والآخرين فإن خبرة جسدني وخبرة جسد الآخر هما ذاتهما جانيان لوجود واحد، فمن هنا، حيث أقول إنني أرى الآخر في الحقيقة، يحدث غالباً أنني أجعل جسدني موضوعاً، والآخر هو الأفق أو الجانب الآخر لتلك الخبرة. وهكذا نتكلم مع الآخر رغم أننا لا نتعامل إلا مع أنفسنا^(١٤). ويفرق ميرلوبونتي بين الأجسام الطبيعية وجسم الإنسان، هذا الجسد الذاتي الذي يطلق عليه الجسد الفنونولوجي. ومن أجل فهم هذه الخبرة الفنونولوجية للجسد علينا أن نعود قليلاً لماهية الفنونولوجيا كما حددها فيلسوفنا، والتي تعني لديه «بدياة الجواهر» وتعود كل المشاكل حسبما ترى الفنونولوجيا إلى تعريف الجواهر: مثل جوهر الإدراك الحسي، وجسوه الوعي.. إلخ إلا أن الفنونولوجيا أيضاً فلسفة تعيد وضع الجواهر في الوجود «ولا نعتقد أننا نستطيع فهم الإنسان والعالم بطريقة أخرى لا تبدأ من حقيقتهما، وهي أيضاً فلسفة متعالية تعلق الحكم على تأكيدات الموقف الطبيعي من أجل أن تفهمهما، كما أنها أيضاً فلسفة يظل العالم بالنسبة لها موجوداً من قبل ودائماً قبل التامل كخضور

غير قابل للتحويل، حيث يكرس كل جهد لإعادة إيجاد هذا الاتصال الساذج مع العالم لإعطائه أخيراً وضعاً فلسفياً. إنه مطرح فلسفة تود أن تسمير من «العلوم الدقيقة» إنها أيضاً نتيجة للمكان والزمان، والعالم المعاش. إنها محاولة لوصف مباشر لخبرتنا كما هي، ودون أي اعتبار لنشأتها السيكلولوجية، والتفسيرات العلية التي يمكن أن يمدنا بها العالم والمؤرخ، وعالم الاجتماع...^(١٤).

ومن هنا كان الاهتمام الشديد بالجسد الإنساني، كتعبير عن اهتمام الفنونولوجيا بتلك الحياة الواقعية التي نعيشها في العالم من خلال أجسادنا، ومن خلال تلك العلاقة بين خبرة جسد وخبرات الأجساد الأخرى. إن التعريف السابق ينطوي على عديد من المعاني الهامة التي تؤكد الاحتفاء الشديد بالجسد الإنساني سنستعرضها فيما يلي:

١ - وحدة الفنونولوجيا ومعناها الحقيقي في داخلنا:

إن رفض ميرلوبونتي للتحليل الفلسفي للنصوص باعتباره غير ذي جدوى - حيث أننا لا نجد من النصوص إلا ما وضعناه فيها - جعله يتجه للبحث عن وحدة الفنونولوجيا ومعناها الحقيقي في داخلنا، أولاً لأن الظواهر المدروسة ينبغي أن ندرکها وندرسها في شكلها العفوي الذي وجدت عليه في الواقع، ولعل هذا - في رأيه - ما أبقي على أن تكون الفنونولوجيا لزمن طويل في مرحلة الأمنية والمطوح^(١٥). وثانياً لطبيعة تلك العلاقة الأولية التي تربط جسدنا بالعالم قبل التأمل، وقبل الوعي، ليصبح الإدراك الحسي هنا في حالة تجسد،

فإدراك الجسد يرتبط بوضعه وحركته عندما يتجاذب إلى رؤية ما هو في نطاق بصري، حيث أن وضع الجسد في العالم يشبه وضع القلب في الجسد، ومن هنا فإن إدراك الوحدة الموضوع لن يتأتى سوى بتوسط خبرتي الجسدية، بصرف النظر عن خبرة حركتي في المكان، فموضوع إدراك يشكل مع جسمي الذي لا يتغير في أثناء الحركة، نفساً ما، موضوعي غير مرتبط بجسدي^(١٦)، وهذا لا يمنع أن إدراك للعالم من خلال جسد إدراكاً حقيقياً هو ما يجعل جسد هو وسيأتي الأساسية لأعيش العالم وأشياءه من داخله لأحقق هذا الاتصال الأول الساذج، والذي أستطيع من خلاله أن أدخل عليه إطاراً فلسفياً لا علاقة له بالشرح أو التفسير. إنها عودة للأشياء نفسها، ولهذا العالم قبل المعرفة. ويفرق ميرلوبونتي بين موقفه تجاه الأشياء الخارجية عنه وبين جسده الموجود فيه أو الذي يسكنه، فعلى الرغم من أن بصري لا يرى بعض أجزاء جسدي، إلا أنني أعرف موقعها، وكذلك أشعر بموقع قرصة اليدوفة، فالجسد الفنونولوجي لدى فيلسوفنا عبارة عن وحدة دالة، أو نظام يتعاقد فيما بينه، وخبرة الجسد في العالم تكسبه مهارات وعادات يستعيرها الجسد بشكل إلى في المستقبل^(١٧)، ووحدة الجسد تلك تؤكد خصوصيته عن الأشياء الموضوعية في العالم، بينما تعني مكانيته نشر وجوده باعتباره جسداً والطريقة التي يحقق بها ذاته باعتباره جسداً، بينما يعنى الشعور بالجسد في المكان، الشعور بملكية كل غير مجزا، يحيل إلى أننا مرتبطون بالعالم، ولدينا «صورة جسدية» تعبر عن وجود أجسادنا في العالم.

٢ - استبعاد التفسير والتحليل مع الإبقاء على الوصف:

استمد هذا المبدأ **هوسرل** (١٨٥٨ - ١٩٢٨م)، حينما أراد في البداية للفنومولوجيا أن تكون «علم نفس وصفي»، «إذ أني لست نتيجة أو ما بين تقاطع لعديد من العمليات التي تحدّد جسدي أو «نزعتي النفسية»، إذ لا أستطيع التفكير في ذاتي بوصفها جزءاً من العالم أو موضوعاً بسيطاً للبيولوجيا، أو لعلم النفس وعلم الاجتماع، ولا أستطيع أن أغلق على ذاتي عالم العلم. كل ما أعرفه عن العالم - حتى عن طريق العلم - أعرفه بداية من رؤية ذاتية بي أو من خبرة بالعالم بدونها لا تعني رموز العلم شيئاً. فكل العالم العلمي مبنى على العالم الماشي، وإذا أردنا التفكير بدقة في العلم نفسه لنقيم معناه وندرك قيمته، فليتنا أولاً نلاحظ خبرة العالم تلك التي هي للتعبير الثاني»^(١٩). وبما أن العلم تحديد وتفسير لهذا العالم فلا يمكن أن يكون له معنى العالم المدرك، فانا لست ما يُفسر بالعلوم المختلفة أيّاً كانت، ولا أستقي وجودي من أسلافي أو من محيطي الطبيعي والاجتماعي. فذلك النظرات العلمية ستكون دائماً خادعة، بل وساذجة لأنها تعتبرني برهة في العالم، ولا تفهم نظرة الوعي التي من خلالها يتشكل العالم حولي، بل ويبدأ وجوده بالنسبة لي. هذه النظرة من حيث المكان تستطيع أن تغير زوايا رؤيتها دون أن يتأثر موضوع تلك النظرة، فتركيزي للرؤية على جزء من الموضوع يجعل هذا الجزء حياً وممتداً أمامي، بينما تتراجع الأجزاء الأخرى وتصبح هامشية وتواري في الأفق، إلا أن هذا لا يجعلها تكلم عن أن تكون موجودة، ويبقى الموضوع تحت بصري انتقصه أي أسكته، بينما تؤكد تلك النظرة من حيث

الزمان بأن الموضوع سيظل مرئياً بوصفه حقيقة مستمرة كما كان في الماضي والحاضر من كل وجهه، حيث تفترض وحدات زمانه (الماضي والحاضر والمستقبل) ارتباطاً ضمنياً فيما بينها. ويركز **هيرلوبونتي** على كيفية انتقال الخبرة إلى الفكر بحيث تصبح السيادة للفكر، ومن ثم خطورة ذلك عندما نفقد اتصالنا بخبرتنا الإدراكية، إذ أن الواقع يستدعي الوصف وليس البناء أو التكوين.

٣ - الجسد وجذلية الأنا والآخر واتصالنا بالعالم:

يفاجئنا الجسد ذاته من الخارج في أثناء ممارسته لوظيفة المعرفة، يحاول أن يلمس نفسه لئلا، فهو يرسم نوعاً من التأمل، وسيكون هذا كافياً للتمييز بين الأشياء التي أستطيع القول إنها «تلمس» جسدي عندما يكون عديم الحركة، ولا يفاجئنا الجسد ذاته في وظيفته الاكتشافية، مع هذا فالجسد موضوع عاطفي بينما الأشياء الخارجية هي ما يتمثل لي فقط^(٢٠).

ويرى **ميسرلوبونتي** أنه إذا كان علم النفس الكلاسيكي قد قام بتحليل دوام الجسد الشخصي لاستطاع هذا أن يقوده إلى الجسد، ليس باعتباره موضوعاً للعالم، ولكن وسيلة للاتصال به، بعالم ليس محصلة لموضوعات محدودة، ولكن كائق لخبرتنا حاضره دون توقف، قبل أي فكرة قاطعة^(٢١). هذا الجسد هو وبسببته في الارتباط بالآخر بضروب مختلفة: بالسلوك وبنزعتي الجنس والعلم وبتاريخ والسياسة واللغة، ويظل العالم هو المسرح الذي على خشبته تدور تلك الأحداث، إلا أن الميكانيزم الذي يفسر تلك الانتقالية من الأنا للآخر، أو من الأنا للأنات والنحن يكمن في هذا

إدراك آخر سرى يجعلنا نستثار جنسيا، في ظروف محددة، وهو ما يفقد الإدراك الحسى للمريض. وعلى الرغم من هذا فإن ميرلوبونتي لا يوافق على تفسيرات الإنسان على الطريقة الفرويدية، أى بالعودة لبنية التحتية الجنسية، بل يفهم التحليل النفسى على أنه يساعد فى الكشف عن علاقات ومواقف داخل النزعة الجنسية، اعتبرت قديما بأنها تخص الوعى.

ويمكن للحياة الجنسية أن تتراوح بين التعطيل والنشاط المكثف كما فى حالة السياسى أو كازانوفا على سبيل المثال، إذ أن الجانب الجنسى هو أحد أعراض الجانب الجسدى دون أن يَهْمَل الجانب الميتافيزيقى. ويستعين ميرلوبونتي بجدل السيد والعبد عند هيجل ليوضح تلك العلاقة «القول بأن لدى جسدًا هو إذن طريقة للقول بأنه يمكن أن أكون مرثيا كموضوع وأنى أبحت عن أن أكون مرثيا كذات» وأن الآخر يمكنه أن يكون سيدي أو عبيدي، بشكل يجعل الحياء وعدم الحياء يعبران عن جدلية تعدد الوعى وأن لديهما معنى ميتافيزيقيا»^(٢٤).

من هنا يصبح إغراؤنا لن نرغب يعتمد على استقلالية العقلية، فمن الممكن الآن يقع فى حباكتنا ما يؤكد «أن ما نبحت عن تملكه ليس جسدا، ولكنه جسد منشط بوعى»^(٢٥)، ويستقنع برأى الآن (١٨٦١ - ١٩٥١م) فى أننا لا نحب المجانين، ويرى ميرلوبونتي أن «عنف المتعة الجنسية لن يكفى لتوضيح أهمية الجنس فى الحياة الإنسانية، وعلى سبيل المثال فلنأخذ ظاهرة الإثارة الجنسية L'erotisme، إذا لم تكن الخبرة الجنسية مثل تجربة - مطعاة للجميع ودائما سهلة

الجسد الذى تربطه علاقات قليلة بالعالم وبالأخرين، من خبرة الوجود فى العالم، تلك الخبرة التى تحيل إلى بين ذاتية Intersub Jectinte لا تعير العالم انتباهها، رابطة بينى وبين الآخرين على قاعدة ارتباط وعبى بالجسد وبالعالم. «إنه بالتأمل الفنومولوجى ساجد النظرة ليست «فكرة للرؤية حسب تعبير ليكارت، ولكن كنظرة على عالم مرثى، ولهذا السبب يمكن أن يوجد بالنسبة لى نظرة للآخر، هذه الآلة المعبرة التى نسميها وجهها Visage يمكن أن تحمل وجوداً كوجدى محمولا بجهاز عارف هو جسدى»^(٢٦). ويضع ميرلوبونتي أمامنا إشكالية الأنا والآخر كما تبث لدى هوسرل فى شكل تناقض جلى «إذا كان الآخر هو حقا لذاته Pour - soi فيما يتمدى كينونته لذاتى، وإذا كان الواحد منا للآخر وليس الواحد والآخر لله، فينبغى أن تنبدي الواحد للآخر، إذ يجب أن يكون لى وله خارجا un extérieur ويجب أن يكون هناك بدلا من الاتفاق لذاته - نظرتى عن نفسى ونظرة الآخر عن نفسه - افق لذات الآخر، أى نظرتى عن الآخر ونظرة الآخر عنى، بالطبع لا يمكن لهاتين الوجهتين من النظر لدى كل واحد منا أن تتجاوزا بمثل هذه البساطة، إذ أنى هنا لست أنا من يراه الآخر وليس الآخر من أراه أنا. يجب أن أكون أنا نفسى فى الخارج، كما يكون جسد الآخر هو نفسه، هذا التناقض وهذه الجدلية بين الأنا والآخر Liego et l'alter لن يكونا ممكنين إلا إذا ما تحدد الأنا والآخر بموقفيهما وليس بتحررهما من أى ملازمة»^(٢٧). وعلاقة الأنا والآخر لها بُعد آخر يجعلنا نرى الجسد كموجود جنسى أيضا، إذ أن الوسط العاطفى يشكل فى خبرتنا الجنسية أهمية دالة - كما يرى ميرلوبونتي - فخيرتنا الحسية الإدراكية يغلها

الوصول إليها - للوضع الإنساني في لحظاته الأكثر عمومية للاستقلال الذاتي وعدم التبعية، فنحن إذن لا نفهم ضيق السلوك الإنساني وقلقه بربطه بالهم الجنسي، إذ أنه يشمله منذ البداية. إلا أننا في الوقت نفسه لا نختزل الجنس في شيء آخر غيره عندما نربطه بقموض الجسد. حيث أن الجسد أمام الفكر باعتباره موضوعاً ليس غامضاً، إنه لن يكون غامضاً إلا في الخبرة التي نملكها عنه مكتملة في الخبرة الجنسية وبواسطة الفعل الجنسي. إن معالجة موضوع الجنس كجسد، ليس الفرصة منه رده لعملية معرفية، ولا رد تاريخ إنسان ما بتاريخ معرفته، فالجسد ليس له علاقة بين أفكار متناقضة وغير قابلة للانفصال؛ إنه فزوع وجود نحو وجود آخر ينفيه ومع ذلك لن يماسك بدوره^(٢٨).

٤ - جوهر الوعي والخلاف مع مدرسة فيينا^(٢٩) :
تري مدرسة فيينا أننا لا نستطيع إقامة علاقة إلا مع المعاني، فالوعي بالنسبة لهذه المدرسة لا يعبر عن ذاتيتنا، فهو معنى متأخر ومعقد لا يجوز أن نستخدمه إلا بصور يحدد تجميعه للمعاني المتعددة والتي أسهمت في تحديده خلال التطور السيمانتطقي للفظ. وتختلف هذه الوضعية المنطقية فكرة هوسرل، فمعها كانت ترمجات للمعنى الذي تعطينا إياه لفظة ومفهوم الوعي كتراكم للغة، فنحن لدينا وسيلة مباشرة للوصول إلى ما تشير إليه، لدينا خبرتنا الذاتية عن هذا الوعي الذي نكوته وعلى هذه الخبرة تقاس كل معاني اللغة، وهذه الخبرة هي ما يجعل اللغة تخبرنا بشيء ما. فالجواهر لدى هوسرل يجب أن تجلب معها كل العلاقات الحية للخبرة، وهو ما لم يفهمه جان فال - حسبما يرى ميرلوبونتي - عندما ظن أن هوسرل يفصل الجواهر عن الوجود، بينما

الصحيح أن الجواهر المفصلة لدى هوسرل هي جواهر اللغة، إذ أنها وتليق للغة لجعل الجواهر توجد في الانفصال الذي هو في الحقيقة ظاهرة فحسب، لأنه عن طريق اللغة تركزت الجواهر على الحياة السابقة للوعي^(٢٨).

وهو ما نفع إلى أن تهتم الفنونولوجيا بالجسد كتعبير لغوي، إذ يرى ميرلوبونتي أننا منقادون للاعتراف بمعنى إشاري أو وجودي للكلام، فاللغة لديها داخل Intérior إلا أن هذا الداخل ليس فكراً منطلقاً على ذاته وواعياً بذاته، مؤكداً أن التعبير عن اللغة هو تعبير عن أفكار، فهو عبارة عن أخذ الذات لوضع في عالم المعاني. إذ أن مصطلح العالم - كما يراه - ليس طريقة للكلام، إنه يعني أن الحياة العقلية أو الثقافية تستعيد من الحياة الطبيعية بنياتها، وأن الذات المفكرة ينبغي أن تؤسس على الذات المتجسدة. كما يرى ميرلوبونتي أن حركة النطق تحقق للتراث المتكلمة، ولتلك التي نستمع إليها أحد بنادات الخبرة، أحد تعبيرات الوجود، تماماً كسلوك لجسمي يربط من أجلى ومن أجل الغير الموضوعات التي تعطينا معنى ما. ومعنى الحركة ليس داخل الحركة كظاهرة طبيعية أو نفسية. معنى الكلمة ليس متضمناً داخل الكلمة كصوت، ولكن تحديد الجسد الإنساني لتلك في سلسلة غير محددة من الأفعال غير المستمرة لعناصر ذات دلالة تتجاور وتغير وجه قدراتها الطبيعية^(٢٩). فاللغة عبارة عن انقباضات للطق، بث تصويري للهواء فيما بين اللسان والاسنان، إنها إحدى الوسائل للحب جسدياً، بتركه فجأة يستمر معنى مجازياً ليرتك معناه خارجنا، ويعتبر ميرلوبونتي أن هذا ليس بإعجاز بقدر ما هو انبثاق الحب من الرغبة أو الدلالة من

يقاس العقل بالنسبة للتجارب التي يظهر من خلالها. ووجود العقل يعنى وجود تقاطع فى وجهات النظر وتأكيداً فى الإدراكات وتطوراً لمعنى هو فى حد ذاته العالم الفنونولوجى الذى نتج عنه من خلال تقاطع تجاربى مع تجارب الآخر، فهو نتيجة لتشابك كل التجارب، ولا ينفصل عن الذاتية، وبين الذاتية Intersubjectivity اللتين تتوحدان باستعادة تجاربى الماضية فى تجاربى الحاضرة، واستعادة تجربة الآخر فى تجربتى «إن العالم والعقل ليسا بمشكلة لنقل لو أردنا، إنهما غامضان، ولكن هذا الغموض يحددهما، فلن يكون هناك معنى للبحث عن «حل» معين، إنه يتعدى الحلول. والفلسفة الحقيقية هى التى تعيد تعليم رؤية العالم بهذا المعنى يمكن للتاريخ المحكى أن يعنى العالم بنفس العمق الذى يقدمه مبحث فى الفلسفة: إننا نأخذ مصيرنا بيدنا، فنصبح مسئولين عن تاريخنا بالتأمل وكذلك بقرار نلزم به حياتنا، وفى كلتا الحالتين فهو عبارة عن فعل عنيف يراجع ذاته أثناء الممارسة» (٣٢).

هكذا أخذ الجسد أبعاداً واقعية مع الفنونولوجيا الميرلوبونتيّة، بحيث عبر الفكر والوعى لديه عن ظواهر الواقع الجسدية فى هذا العالم، فنظرنا التقويمية لجسدى لن تتأتى إلا بمقارنتى إياه بأجساد أخرى من حولى، ووصلنى إلى الوعى بالطبقة لن تتأتى إلا بمقارنة نشاطى مع أنشطة الغير الماثلة له، ووصلنى إلى تطابق جهدى مع جهود الآخرين لتحقيق الثورة يتم كاستنجام سابق للوعى بفعل الاتصال الإيجابى بينى وبين الغير فى حياتنا ومعاناتنا المشتركة (٣٣).

ونعود مرة أخرى لهذا الغموض الذى يطف تلك الرؤية الفنونولوجية للجسد «فالجسد الفنونولوجى

الحركات غير المتناسقة لبداية الحياة، «لكنى تمدت المعجزة ينبغى أن تستخدم جملة الإيماءات والإشارات الصوتية حروفها هجائية للمعاني المكتسبة منذ البداية وأن تنفذ الحركة الملوغطة داخل بانوراما مشتركة للمتحدثين، تماماً كما يفترض فهم الحركات الأخرى للعالم مُدرك مشترك بين الجميع حيث يدور ويبت معناه» (٣٤). والبحث عن جوهر الوعى ليس فى تنميته بالهروب من الوجود ضمن عالم الأشياء الملوغطة، ولكن باستعادة الحضور الفعلى للإنسان فى مواجهة الأنا، هو واقع الوعى كما تعنيه لفظة الوعى ومفهومة. ومن هنا يصبح البحث عن جوهر العالم ليس البحث عن العالم فى الفكرة عند تحويله إلى موضوع للخطاب، إنه البحث عما هو فى الواقع بالنسبة لنا وقيل أى تشكل.

ولعل مفهوم القصدية L'intentionnalité الذى يعتبر أهم إنجاز للفلسفة الفنونولوجية والذى يحدد الوعى، بالوعى بشئ، ما، يظل من أهم الخلفيات المحددة لانساق تلك الفلسفة. وهناك أيضاً خيوط لتلك القصدية تربط الجسد بما حوله من عالم موضوعى، وهى تمتد وتراجع تبعا لرغبة الوعى «حيث نشأة الجسد الموضوعى ليست إلا لحظة فى بناء الموضوع، فالجسد عند انسجابه من العالم الموضوعى، سيمد الخيوط القصدية التى تربطه بحيطه، وأخيرا ستكشف لنا عن الذات للذركة كما ستكشف لنا عن العالم المدرك» (٣٥).

٥ - وصل الفنونولوجيا بين النزعة الذاتية المفرطة والنزعة الموضوعية المفرطة -

يعتبر هذا الرصد من أهم مكاسب هذه الفلسفة فى مفهومها للعالم والعقل - حسبما يرى ميرلوبونتي - إذ

ميرلوبونتي «الموقف القليل - موضوعي» هو ما يجد إدراك الجسد للعضو الموهوم *membre fantome*. عندما يتوهم بعض المرضى ممن تعرضوا لبتتر أحد أطرافهم أنهم لازالوا يملكون هذا العضو المبتور^(٣٧). إن خاصية جسدي تكمن في أنه حضور مباشر، جسدي الخاص يلانمى على الدوام، بعكس الأجسام الخارجية التي يمكنها الغياب عن بصري، كما أنه يمكن لي أن أمسسه - كما أسلفنا - فأصبح لامسا ولموسا في الوقت نفسه، كما يمكنني أن أحركه كما يحلولى بشكل مباشر، كما أنني لا أبحث عنه فهو دائم الحضور معي، ومن هنا فإن علم النفس الكلاسيكي يشوه خبرتنا الجسدية تلك عندما يقوم بدراسة الجسد كظاهرة طبيعية.

ارتباط الزمان بالجسد لدى **ميرلوبونتي** يرتبط بشبكة من القصيدة، وليس زمانا خطيا «عندما أوميء لماض بعيد، أعيد فتح الزمن، أعيد موضعة ذاتي في لحظة كانت تسلك فيها أيضا أفقا لمستقبل هو اليوم ملق، أفق لماض قريب هو اليوم بعيد: لكل شيء يحليني إذن إلى مجال الحاضر كخبرة أصلية حيث يبدو الزمن وأبعاده بنفسها، دون مسافة تفريق، وفي بديهية أخيرة. هنا نرى مستقبل يهرج الحاضر والماضي، وهذه الأبعاد الثلاثة ليست معطيات لأنعال حذرة، فإنا لا أتصور يومى، إنه ينبثق على بكل ثقله، إنه مازال هنا...»^(٣٨).

ليس شغافا أمام الوعي، ولكن على العكس فهو جزء لا يتجزأ من إفراط العيش على المعاش، فهو لا يجعل المعنى إلا بقدر ما يحمله هو أيضا، مثل سره، دون أن يكون المؤسس^(٣٩). يهيئ هذا الفهم للجسم الفنونولوجي وكأنه حالة من عدم التحديدات والتي تعمل على أن يظل «العيش داخل جسد» و«عيش جسد» سؤالا دائما، وكسؤال لا ينفصل عن الأسئلة الأخرى التي تطرح نفسها علينا، مثل سؤال الموت، وسؤال حياة الفكر^(٤٠)، ولعل سؤال الموت هو ما يعمق هذا الفهم، ويؤدي عليه إذ أن «جسدنا كجسد متالم، متمرد وماتت كان دائما وسيكون مرتبطا بهذا السر القاسي للموت والذي نعرف أنه ليس أبدا إلا مؤقتا... كما تعلم دائما أن هذا الجسد المعتم لعيشنا سينتهي بابتلاعنا كما نكون أو نعتقد باعتبارنا أحياء - والبقاء على الحياة كظل، أو كشيء أو روح كان دائما - ولا نشك في ذلك - خلاصة سؤال»^(٤١).

الا يحيلنا سؤال الموت هذا إلى الزمن مرة أخرى في علاقته بالجسد، إن الجسد هو نقطة التقاء الزمان بالمكان، فهو يتم ويكبر ويشيح ويموت في الزمان، ومن هنا تاريخه هو تاريخ خبراته الجسدية، سواء أدرك هذا أو لم يدرك، ولعل الزمان البيولوجي المرتبط بصاجات الجسم الحيوية هو العلاقة الأولى بالزمن، ويظل الوجود في العالم، أي الموقف المعيش الذي يطلق عليه

الهوامش

1 - A. Touraine, Critique le la moutennité, Ed. Fayard, Pari 1992, P.244.

2 - Platon, Alicibiade, Trad. M. Croiset, Belles Lettres, Pari 1966, p.106.

3 - Platon, Phédon, 566 - 676, Trad. Emile Chambry, Garni 4 - st. Augustin, Cité de de dieu, xix, Ed. du Seuil.

5 - Descartes, Lettres 4 Mersemme, 27 Juillet 1838, ste'par Georges Pascal, les grands Textes de laphisophie, Bordes paris, 1981.

6 - Descartes, Méditations, vi, cité par Georges pascal.op.cit., pp. 99 - 100.

7 - Jean - Michel Bernier, Histoire de la philosophie moderne et contemporaine, Grasset, Paris, 1993, p. 134.

(٨) د. زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر الثقافية، ط ١، ١٩٦٨، ص ٤٩٩.

9 - H. Bergson, Matière et mémoire, P.U.F., Paris, 1965, p. 14.

10 - F. Nietzsche, Ainsi Parlaît Zarathoustra, trad. G. Blanquis, Aubier Flammarion, Paris, 1969, P. 99.

11 - F. Nietzsche, La volonté de puissance, trad. G. Blanquis, Gallimard, Paris, p. 86.

12 - M. Merleau - Ponty, Phénoménologie de la Perceptio éd. Tel Gallimard, Paris, 1961, p. 216

١٣ - جلال الدين سميد، الفلسفة الجسد، دار أمية تونس، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٥.

14 - M. Merleau - Ponty, Le visible et l'invisible, éd. Tel Gallimard, Paris, 1983, p. 278.

15 - M. Merleau - Ponty, Phénoménologie de la..., op. cit.,

16 - Ibid., p. 11.

17 - Ibid., p. 235.

18 - Ibid., pp. 142 - 143.

19 - Ibid., pp. 11, 111.

20 - Ibid., p. 109.

21 - Ibid -

22 - Ibid., p. 404.

23 - Ibid., pp. vi, vii.

24 - Ibid., p. 195.

25 - Ibid.

26 - Ibid.

٢٧ - تسمى أيضاً حلقة فيينا أو المدرسة التجريبية المنطقية، ومثلها على وجه الخصوص الفيلسوف شليخ (١٨٨٢ - ١٩٣٦م)، وعالم الطبيعة فرانك Frank، وعالم الاجتماع والاقتصاد نيرات Neurath، وكذلك كارناب Carnap (١٨٩١ - ١٩٧٠م).

28 - Ibid., pp. ix, x.

29 - Ibid., pp. 225 - 226.

30 - Ibid., p. 226.

32 - Ibid., p. xvi.

٣٣ - مجدى عبد الحافظ، موريث ميرلوبونتي فيلسوفاً وجدياً معاصراً.. ومثلاً سياسياً، في أدب وثقافة، عدد ١٤، أغسطس ١٩٨٥.

34 - Marc Richir, Le Corps, optique philosophique, Hatier, Paris, 1993, p. 72.

35 - Ibid., pp. 74 - 75.

36 - Ibid.

37 - M. Merleau - Ponty, phénoménologie de la... op. cit., pp. 91 - 92.

38 - Ibid., pp. 475 - 476.

هورج باناي ت: غادة الحلواني

يمكن أن يقال عن الرغبة الجنسية إنها إذعان للحياة حتى شفا الموت. بوضوح تام، هذا ليس تعريفاً، لكنني أعتقد أنها الصيغة التي تعطي معنى الرغبة الجنسية أفضل من أية صيغة أخرى. فإذا ما أردنا تعريفاً دقيقاً، فستكون نقطة البدء بالتأكيد هي النشاط التناسلي الجنسي، وما للشهوة الجنسية من صيغة خاصة في هذا النشاط التناسلي. إن النشاط التناسلي الجنسي نشاط شائع ومشارك بين الحيوانات التناسلية والإنسان، لكن يبدو أن البشر فقط هم الذين حولوا نشاطهم التناسلي إلى نشاط شبيقي. إن الشهوة الجنسية، وهي مختلفة عن النشاط التناسلي البسيطة، هي مطلب سيكولوجي مستقل عن الهدف الفطري وهو التناسل، والرغبة في إنجاب الأطفال. من هذا التعريف الابتدائي، دعونا نعود الآن إلى الصيغة التي اقترحتها في البداية وهي: أن الشهوة الجنسية إذعان للحياة حتى في الموت. فبالفعل، ورغم أن النشاط الشبيقي في المقام الأول، هو امتلاء بجموية الحياة، فإن هدف هذا المطلب السيكولوجي المستقل عن أية صلة بالحياة التناسلية كما قلت، ليس مغايراً للموت.

هنا يكمن تناقض ظاهري، وبدون لفظ زائد، سوف أحاول أن أدمج تأكيددي بهذين الاستشهادين التاليين: يقول دي ساد «لا يوجد فاسق يعض في طريق الرذيلة قليلاً، إلا ويعرف ما يعضه الرعي من مشاعر القتل»؛ والكاثر نفسه هو الذي كتب الجملة التالية، وهي أكثر إثارة للاهتمام: «لا يوجد طريق أفضل لمعرفة الموت، من ريبه، ببعض الصور الفاسقة»

لقد تحدثت عن مبرر شبيه، فبالفعل قد تكون فكرة دي ساد ناجمة عن شذوذ وفي كل حال، حتى لو كان

التحليل الفرويدية لورجي للرغبة الجنسية

وتلك الكائنات المولودة بالمثل، متميزة عن بعضها البعض تميزها عن إبانها، إن كل كائن متميز عن كل الكائنات الأخرى. إن مولده وموته، وأحداث حياته، قد تهم الآخرين، لكنه هو وحده المُعْنَى بها مباشرة فهو يراد وحده، ويموت وحده. إن بين كل كائن وكائن آخر هوة تمثل هذا الانقطاع.

توجد هذه الهوة على سبيل المثال بينك وبينى وأنت تسمعنى وأنا أتكلّم معك فنحن نحاول أن نتواصل، لكن لا تواصل بيننا يمكن أن يلغى اختلافنا الأساسى إذا مت، فهو ليس موتى. أنا وأنت كائنات غير متواشجين.

لكننى لا أستطيع أن أعزو الأمر، لهذه الهوة التى تفصلنا، بدون الإحساس بأن هذا لا يمثل الحقيقة كلها، إنها هوة عميقة، ولا أرى كيف يمكن تجاوزها، ومع ذلك يمكن اختيار مدّ سببى من دوار معاً فهى التى يمكن أن تتوفنا مغناطيسياً، هذه الهوة هى الموت فى أحد معانيها والموت مدوّخ، الموت منوّم مغناطيسى.

فى نيّتى اقتراح هو أنّه بالنسبة لنا، نحن الكائنات غير المتواشجة فإن الموت يعنى لنا استمرارية الوجود، إن التناسل يؤدّى إلى كائنات غير متواشجة، لكنه يجلّب إلى الساحة تواصليتهم، بمعنى أن التناسل جوهرياً مرتبط بالموت. وسوف أحاول أن أعرض، عن طريق مناقشة التناسل والموت كيف أن الموت يُعرّف بالتواصلية، وكل من هذين المفهومين يشع بجاذبية واحدة.

هذه الجاذبية هى العنصر المهيمن فى الشهوة الجنسية. أنا على وشك التعامل مع قلق أساسى، مع شىء، يقبّل النظام المؤسّس رأساً على عقب، إن الحقائق التى سوف أتناولها كنقطة بداية، ستبدو للوهلة الأولى

صحيحاً أن النزعة التى يعود إليها، ليست «مالوفة» فى طبيعة الإنسان، فهذا يعد مسألة، حسية شاذة، ومع ذلك، يظل هناك ارتباط بين الموت والإثارة الجنسية، إن إدراك مشاعر القتل أو التفكير فيه، يمكن أن يعطى فرصة ظهور رغبة للمتعة الجنسية عند العضابى. إننا لا يمكن أن ننتظر بأن حالة العصاب هى سبب هذا الارتباط بين الموت والإثارة الجنسية وحسب، فلنا شخصياً أؤمن بأن هناك حقيقة ما تتكشف فى مفارقة دى سباد، هذه الحقيقة تمضى إلى أبعد من حدود الفسق، بل وأؤمن أن هذه الحقيقة قد تكون أساس تصوراتنا عن الحياة والموت، وفى الحقيقة، أنا أؤمن، بأننا لا نستطيع أن نفكر ملياً فى الوجود بدون الاستناد إلى هذه الحقيقة ويبدو على غير المعتاد، أن هناك افتراضاً بأن كينونة الإنسان مستقلة عن رغباته الجنسية، وأنا أؤكد، من ناحية أخرى، أننا لا يجب أبداً تصور الوجود إلا بلغة هذه الرغبات الجنسية.

يجب أن اعتد الآن عن استخدام نظرة فلسفية كنقطة بداية لمناقشتى إن الفلسفة، بصفة عامة، ملومة لكونها انفصلت عن الحياة، لكن دعونى أعيد لكم الطمأنينة على الضرر. إن الرأى الذى أقدمه مرتبط بالحياة فى أكثر الطرق حميمية، إنه يمزى إلى النشاط الجنسى للمدرس فى ضوء التناسل. لقد قلت إن التناسل يقابل الشهوة الجنسية، لكن، مع التسليم بحقيقة أن الشهوة الجنسية مشروطة بالاستقلالية المتبادلة للمساعدة الشيقية والتناسل كنهاية (كهدف) إلا أن المعنى الأساسى للتناسل، برغم ذلك، هو مفتاح الشهوة الجنسية.

يتضمن التناسل وجود كائنات غير متواشجة، إن الكائنات التى تولد نواتها متميزة، الواحد عن الآخر،

حقائق محايدة وموضوعية وعلمية، ومتعذر تمييزها عن الحقائق الأخرى التي تهمننا بلاشك، ولكن سأتناولها من بعيد. هذا الغموض الظاهر، مشوش، لكن سأتناوله في البداية في معناه الظاهري.

أنت تعلم أن المخلوقات الحية تتوالد بطريقتين: الكائنات الحية الأولية والتي تتكاثر من خلال التناسل اللاجنسي، والكائنات الحية المعقدة والتي تتكاثر من خلال التناسل الجنسي.

إن الكائن الحي في التناسل اللاجنسي، هو خلية واحدة، ينقسم عند مرحلة محددة من نموه، حيث تتكون نواتن، وينشأ كائنان جديداً من كائن مفرد واحد، لكننا لا نستطيع القول بأن كائناً واحداً قد أعطى النشوء لكائن ثانٍ، إن الكائنين الجديدين هما بالتساوى نتاج الكائن الأول.

لقد اختفى الكائن الحي الأول، مات بكل فحواه وغاياته، أي أنه لا يحيا في أي من الكائنين الجديدين اللذين أنتجتهما، ولم يتحلل بالطريقة التي تتحلل بها الحيوانات الجنسية عندما تموت، لكنه كف عن الوجود. إنه يكف عن الوجود إلى الحد الذي أصبح فيه غير مرتبط بشيء، ولكن عند مرحلة من مراحل عملية التوالد كانت هناك تواصلية، هناك نقطة يصبح عندها الكائن الأصلي اثنين، وما إن يصبح اثنين حتى يوجد مرة أخرى انقطاع بين كل من الكائنين لكن العملية تستلزم لحظة واحدة من التواصلية بينهما، إن الكائن الأول يموت، ولكن بينما الكائن الحي الأول يموت تكون هناك لحظة من التواصلية بين الكائنين الحيين الجديدين.

إن التواصلية نفسها لا يمكن أن تحدث من موت الكائنات الجنسية، حيث التناسل في النظرية العلمية مستقل عن الموت والاختفاء، لكن التناسل الجنسي أساساً، مسألة انقسام خلوي، مثل التناسل اللاجنسي، يجلب نوعاً جديداً من الانتقال من الانقطاعية إلى التواصلية يبدأ الحيوان المنوي والبويضة بكونيتين غير مترابطتين، لكنهما يتحدان، وبناء على هذا تأتي التواصلية إلى الوجود بينهما لتكوين كينونة جديدة من موت واختفاء الكائنين (البويضة والحيوان المنوي) المنفصلين، إن الكينونة الجديدة، هي في حد ذاتها غير متواصلة، لكنها تعمل في داخل نفسها الانتقال إلى التواصلية. إن الالتحام محتمل لكل من الكائنين المنفصلين.

على ما يبدو من نقاشة هذه التفسيرات، إلا أنها أساسية لكل أشكال الحياة. واقترح من أجل أن نجعلها واضحة، أن تحاولوا تخيل أنفسكم تغييرين من الحالة التي أنتم عليها إلى حالة تصبح فيها الذات كلها ثانية تماماً، إن تسخيموا أن تحيروا هذه العملية، حيث أن الثنائي الذي تحولتم إليه مختلف جوهرياً عنكم، كل طرف من هذا الثنائي بالضرورة متميز عما أنتم عليه الآن، ولكي يكون الثنائي متتابعاً معكم حقاً يجب أن يكون أحد هذا الثنائي متتابعاً بالفعل مع الآخر، وليس مميزاً عنه. إن الخيال يجعل عند هذه الفكرة الغريبة، ومن ناحية أخرى إذا ما تخيلتم التحداً بينكم وبين إنسان آخر، مشابهاً لذلك الالتحام بين البويضة والحيوان المنوي، فسوف تستطيعون أن تخيلوا بسهولة التغير الذي تحدث عنه.

هذه المفاهيم، لا يُنَوَّى الاخذ بها كقياس تمثيلي دقيق، في أبعد الشقة بين أنفسنا، وإدراكنا الذاتي للكائنات الحية الدقيقة التي نتكلم عنها. ومع ذلك فإننا أحذرهم من عادة رؤية هذه المخلوقات الضئيلة من الخارج فقط ومن رؤيتها كأشياء لا تتواجد داخل أنفسها. فإنت وأنا «نوجد» داخل أنفسنا كذلك الكلب، وفي تلك الحالة فإن الحشرات والكائنات الأصغر توجد أيضاً داخل أنفسها. ومع ذلك كلما تدبرنا نزولاً في ميزان الكائنات من المقعد إلى البدائي، لا نستطيع أن نرسم خطاً بين تلك الكائنات التي توجد داخل أنفسها، تلك التي لا توجد داخل أنفسها، فهذا الوجود الداخلي، لا يمكن أن يكون نتيجة تعقيد أعظم، أي إذا كانت أدق الكائنات لا تملك نوعها الخاص من الوجود الداخلي كبدائية، فلا يمكن لأي درجة من التعقيد أن تهيئ لها هذا الوجود الداخلي.

إن المسافة بين هذه الكائنات الحية المتناهية الصغر وأنفسنا، هي برغم كل شيء، تؤخذ في الاعتبار والأعمال التخيلية المربكة التي افترضتها، ليس لها مدلول عميق، إن كل ما عنيته هو إعطاء فكرة واضحة، من خلال نوع من البرهان غير المباشر، عن هذه التعقيدات اللانهائية، التي تحدث عند الأساس المجرّد من حياتنا .

يوجد عند المستوى الجوهري من حياتنا انتقالات من التواصلية إلى الانقطاعية أو بالعكس. نحن كائنات غير مترابطة وأفراد نموت في عزلة في وسط مغامرة مبهمّة ولكننا نتوق إلى تواصليتنا الضائعة. نحن نجد حالة الغرام التي تقيدنا إلى فرديتنا العشوائية والزائلة والثقلية الحمل. إن بجانب رغبتنا المعذبة في أن هذا الشيء الزائل يجب أن يدوم، يقف هناك شكنا في

تواصلية أساسية تربطنا بكل شيء كما هو. إن هذا الحنين ليس له صلة بمعرفة الحقائق الأساسية التي نكرتها، ويمكن أن يعاني الإنسان عند التفكير في عدم وجوده في الحياة، مثل موجة تضيق ما بين موجات أخرى بعيدة، حتى إذا لم يعرف أي شيء عن انقسام الخلايا البسيطة والتحامها لكن هذا الحنين هو المسئول عن أشكال الشهوة الجنسية الثلاثة في الإنسان.

أتوى الحديث عن هذه الأنواع الثلاثة من الشهوة الجنسية تبعاً، أي الشهوة الجسدية والعاطفية والدينية، وهدفى هو أن أبين بالنسبة لثلاثتهم، فإن المعنى هو إحلال إحساس عميق بالتواصلية، عند الفرد المعزول غير المترابط إن من السهل رؤية المعنى بالشهوة الجنسية العاطفية أو الجسدية، لكن الشهوة الجنسية الدينية هي مفهوم أقل شيوعاً، وفي كل حال، فإن المصطلح غامض في كل تلك الأنواع، التي تحمل صفة مقدسة، لكن الشهوة العاطفية والجسدية تتناسب مع خارج النطاق الخاص بالجمال الديني، بينما الطلب من أجل تواصلية الوجود يسعى بنظامية إلى ما وراء العالم الحالي، مما يدل على مغزى فنيّ جوهري. إن الشهوة الجنسية الدينية في شكلها الغريب الشائع، ترتبط بالسعى وراء حب الله. لكن الشوق الذي له نفس الطلب ليس ملتزماً بالضرورة بفكرة جسمانية الله، حيث أن هذه الفكرة غائبة عن الديانة البوذية على وجه التحديد. أمل الآن على تأكيد مغزى ما حاولت أن أقوله، لقد البحث على مفهوم قد يبدو للوهلة الأولى غير مناسب وغير ضروري فلسفياً، وهو تواصلية الكائن الحي، في مقابل انقطاعية الكائن الحي. عند هذه المرحلة التي وصلنا

إليها ألح ثانية على أنه بدون هذا المفهوم فإن المعنى الأوسع للشهوة الجنسية والوحدة التي تؤكد أشكالها، سوف فلتت منا .

إن هدفي من الانصراف إلى البحث في الانتقاعية والتواصلية للكائنات الدقيقة المرتبطة في نشاط تناسلي، كان لاختراق الظلام الذي يكتنف دائماً المجال الواسع للشهوة الجنسية. إن للشهوة الجنسية أسرارها التي أحاول سبرها الآن، فهل يمكن هذا بدون بلوغ جوهر الوجود في البداية؟.

يجب أن أعترف الآن فقط، أنه ربما يبدو الاهتمام بتناسل الكائنات الحية الدقيقة بلا مغزى أو صلة بالامر. إنها تفتقر إلى الإحساس بالعنف الجوهري الذي يضيء كل تجلٍ للشهوة الجنسية، وفي الحقيقة، إن حقل الشهوة الجنسية هو حقل العنف وحقل الانتهاك. ولكن دعونا نفكر ملياً في الانتقال من انتقاعية إلى تواصلية هذه الكائنات الحية الدقيقة، فإذا ما ربطنا هذا الانتقالات بغيرتنا الخاصة، فسيتضح أن هناك عنفاً أعظم في الانتزاع اللفظي الناتج عن الانتقاعية فأكثر الأشياء عنفاً وقسوة على الإطلاق بالنسبة لنا، هو الموت، الذي يقذف بنا خارج الهاجس التمثيلي بدوام وجودنا المتقطع فنحن نجزع من التفكير بأن الشخصية المنفصلة بداخلنا يجب أن تزول مثل الجزء المحترق من فتيل الشمع، ولا نجد الامر سهلاً في ربط إحاسيس المخلوقات الدقيقة المعشقة في التناسل بأحاسيسنا الخاصة، لكن وأيا كان صغر الكائنات الحية، إلا أننا لا نستطيع أن نبصر مجيئهم إلى الوجود بدون ممارسة تعديل لخليقتنا: فالوجود نفسه على رهان في الانتقال من الانتقاعية إلى التواصلية إن

العنف وحده هو الذي يمكن أن يجلب كل شيء إلى حالة من التدفق بهذه الطريقة، العنف وحده والقلق الذي لا اسم له المرتبط به، فنحن لا نستطيع تصور التحول من حالة إلى حالة أخرى مخالفة للحالة الأولى في الأساس، بدون تصور العنف الذي يمارس على الكائن الحي، الذي يأتي إلى الوجود من خلال الانتقاعية: إن الشغل الكلي للشهوة الجنسية، هو النفاذ إلى الجوهر الأعظم من الكائن الحي، ولهذا يظل القلب خائفاً. إن افتراض الانتقال من الحالة العادية إلى حالة الرغبة الجنسية يفترض انصلاً جزئياً للشخص، الذي يوجد في دنيا الانتقاع، هذا المصطلح - الانحلال - يتوافق مع حياة فانية، إن التعبير الشائع مرتبط بنشاط جنسي، ففي عملية الانحلال - النويان يكون للشريك الذكر عامة دور نشط بينما الشريك الأنثوي له دور سلبي، إن الشريك السلبي، وهو الجانب الأنثوي، هو الجانب الذي يتلاشى ككيونة منفصلة جوهرياً لكن بالنسبة للشريك الذكرى، فإن انحلال الشريك السلبي يعني فقط شيئاً واحداً، إنه يُعيد الطريق للانصهار، حيث يمتزج كلامهما محققين نفس الدرجة من النويان. إن العمل الكلي للشهوة الجنسية هو تدمير صفة الاحتواء الذاتي للمشاركين فيها، وهي الصفة التي يكونان عليها في حيواتهم العادية.

العرى المجرد، هو الفعل الحاسم، إن التعري يقدم، تناقضاً للملكية الذاتية والوجود المتقطع، بتعبير آخر، إنه حالة من التواصل، كاشفة عن طلب من أجل استمرارية ممكنة للكائن الحي تتجاوز حدود الذات، إن الأجساد مفتوحة لحالة من التواصلية، من خلال قنوات سرية، تلك

ينطوى فقط على أن العنصر التدميري الممتد حتى نتيجته المنطقية، لا يأخذنا بالضرورة خارج مجال الشهوة المناسب إن الشهوة تسلكن دائماً كسراً للنماذج المؤسسة، نماذج - وأكرر - النظام الاجتماعي للتنظيم والتي تعد أساساً لشكل انقطاعنا الوجودية كقنار منفصلين ومعينين، لكن في الشهوة الجنسية، وعلى مستوى أقل حتى في التنازل، نجد أن انقطاعية وجودنا ليست مدانة بالرغم من دى ساد أى أنها فقط مزعجة حيث يجب أن نرجع أساساتها، إن التواصلية هي ما نسعى وراءها، لكن عامة إذا ما كانت تلك التواصلية التي يستطيع بعدها موت الكائنات الحية (غير للتواصلية) تأسيسها فقط فإن هذا ليس السائد على المدى الطويل، حيث أن ما نرغب فيه هو جلب كل التواصلية إلى علم مؤسس على الانقطاع حيث إن علماً على هذا النحو، يمكن أن يبقى لقد تجاوز انحراف دى ساد هذا الحد، ويراه بعض الناس مغرياً وفي بعض الأحيان، يذهب البعض في الطريق إلى نهايته، لكن بالنسبة للبشر العاديين مثل هذه الأفعال النهائية تدل فقط على خبرات متطرفة في المقام الأول، حيث يجب على كل شخص أن ينفخس فيها إلى حد ما. إن الحيوية التي بداخلنا لها امتداداتها المخفية، وهذه الامتدادات تبين أى الطرق التي سوف تأخذنا إليها تلك الحيوية، إنها ببساطة علامة لتذكيرنا دائماً أن الموت الذي هو نزع للأفراد غير التواصليين والذي نتلصق به برهبة يقف هناك أمامنا، أكثر حقيقة من الحياة ذاتها.

إن الشهوة الجنسية، لها في كل الأحوال، خاصية شريرة ومأسدة، إنها تواصل التقدم نحو انفصالية،

القنوت التي تعطينا إحساساً بالفحش، إن الفحش هو تسميتنا للقلق الذي يفسد الحالة الجنسية المزاملة للاستلاك الذاتي، لاستلاك فربية ثابتة ومعروفة فمن خلال نشاط الأعضاء، في تدفق من الالتئام والتجديد مثل الجزر وارتفاع الأمواج المتعوجة تُفقد الذات، وبكل ما في الكلمة من معنى حيث معظم المخلوقات في حالة من العُرى، ولأن العرى هو رمز هذه اللاملكية ويشيرها، فسوف يحتجب، خاصة إذا اكتمل فعل الشيق بالجماع، يرى العرى المجرد في الحضارات حيث الفعل له مغزى كامل، فإذا لم يكن تصويراً رمزياً لفعل القتل، فهو على الأقل، انتزاع مساوٍ للجانبية الأرضية.

عند تناولنا للشهوة الجنسية الدينية والتي تهتم بالتحكام الكائنات الحية بعلم يتجاوز الحقيقة اليومية، سوف أصود لغزى القربان إلا أنه هنا والآن يجب أن أؤكد أن الشريك الأنثوي في الشهوة الجنسية، كان يرى كضحية، والرجل كمضجٍ فالاثنتان خلال عملية المضاجعة يفقدان أنفسهما في التواصلية المؤسسة بواسطة الفعل التدميري الأول .

تضعف هذه المقارنة جزئياً المدى الخفيف من التدمير المتضمن في العملية، وسوف يكون حقيقياً فقط القول إنه إذا ما تراجع عنصر الاختصاص أو حتى العنف الذي يضاف على الشهوة الجنسية خاصة التدمير، فسوف يصل هذا النشاط الشبقى ذروته بصعوبة. فإذا كان مدمراً حقاً. وإذا ما حدث قتل بالفعل فإن نوعية الفعل الشبقى لن يفرز أكثر بترك الوسيلة إلا من خلال إجراء مسامح فقط وصف من قبل فعندما يحدد الماركسيون دى ساد، في رواياته القتل، كثروة الإثارة الجنسية، فإن هذا

الفرد في شكل ساخر وأثاني نوعاً ما، أما الشهوة الجنسية العاطفية فهي أقل تقييداً، وبالرغم من أنها تبدو بعيدة عن الحسية المادية، إلا أنها غالباً ما تشفق منها، حيث تكون مظهراً مفتعلاً مستقراً بواسطة العاطفة المتبادلة للمشاق ويمكن لهذا النوع من الشهوات، أن ينفصل كلية عن الشهوة الجنسية الجسدية بسبب أن التنوع الضخم للنوع البشري مصنوم باتساعه لاستثناءات من هذا النوع.

إن التحام أجساد المشاق تدوم على المستوى الروحي، بسبب الرغبة التي يحمسون بها، أو لأن هذه الرغبة هي استهلال الالتحام الجسدي. من ناحية ثانية بالنسبة للإنسان الذي يحب يشعر باتقاد الحب بشدة أكثر من شدة الرغبة الجسدية يجب أن لا تنسى أبداً، أنه برغم وعود الحب الرحيمة، إلا أن جوهره الأولي هو أحد أشكال الاضطراب والالام. إن الرغبة الجنسية المحققة لنفسها تستحث تهيجاً عنيفاً هائلاً حيث أن السعادة المتضمنة فيه قبل أن تكون سعادة مستمتع بها عظيمة جداً بحيث تكون أكثر شبيهاً بتقيضها ألا وهي المعاناة، إن جوهرها هو أن يستبدل التقاطع الدائم، بتواصلية إعجازية بين الكائنات الحية، ومع ذلك هذه التواصلية يُشعر بها أساساً في ألم الرغبة، عندما تكون مازالت متعذرة التحقق، ومازالت اشتياقاً عاجزاً مرتجفاً عاجزاً عن التحقق، إن شعوراً هادئاً من السعادة الأمنة يمكن أن يعني فقط السكون الذي يعقب عاصفة طويلة من المعاناة لأنه من المرجح بدرجة أكبر، أن العشاق إن يتقابلوا في ذلك الالتحام السرمدي أكثر مما سوف يفعلون بمعنى أن الفرص في الأمم الأغلب ضد تأملهم الآخرس للنزهل من تواصليتهم التي توحدهم معاً.

إن احتمالية المعاناة هي الأرجح، حيث إن المعاناة وحدها تكشف عن الفزى التام لباحث المحبوب. إن باحث المحبوب الامتلاكي (التملكي لا يتضمن الموت، لكن فكرة الموت مرتبطة بالفاظ للتملك، إذا ما العاشق لم يستطع تملك المحبوبة فسوف يفكر في قتلها أحياناً، فغالباً ما يفضل قتلها عن أن يضرها، أو قد يمتنى الموت لنفسه، تكمن خلف هذه الأفكار المسعورة لحة من احتمالية التواصلية، من خلال المحبوب، فقط المحبوب. هكذا يبدو للعاشق، لأن العلاقات الغرامية، تتلمس من التعريفات التي تماثل اتحاد الأجساد باتحاد الأرواح. فقط المحبوب في هذا العالم يستطيع أن يقدم ما تخرمنا منه حدودنا البشرية، ألا وهو الاندماج الكلي لكيونيتين، وتواصلية بين مخلوقين غير متواصلين لهذا يلفظ الحب لنا المعاناة بقدر ما هو مطلب للمستحيل، وعلى مستوى أقل هو مطلب للاتحاد عندما تسمح الظروف، وعلاوة على ذلك، فهو يعد بمفرج من معاناتنا، فنحن نعانى من عزلتنا، في انفصالنا الفريدي، فالحب يكرر فقط إذا امتلكت المحبوب فلن رويك المريضة بالعزلة سوف تتحد بروح المحبوب هذا الوعد على الأقل - جزئياً. خادع، لكن فكرة مثل هذا الاتحاد في الحب تأخذ مكانها بكثافة مسعورة ولو أنها تختلف ربما بالنسبة لكل عاشق على حدة وفي كل حال فلن وراء التصور الذي يعرضه ذلك الالتحام المشكوك فيه والذي يسمح كما هو ببقاء الفريدي، محتمل أن يدخل في مازق حيث أنه فضلاً عن ذلك فلن هذا الالتحام، المتغلغل، يرغم عمقه، يحفظ في مقدمة الوعي بسبب المعاناة من تهديد الاتصال.

يجب أن نأخذ في اعتبارنا احتمالين متعارضين:

على الفرصة وتظهر المشكلة عندما يواجه الإنسان بالموت الذي يبدو أنه يقذف المخلوقات غير المتواصلة. بدون تردد إلى التواصلية. هذه الطريقة في رؤية الأمر ليست المرة الأولى التي ترد إلى ذهن، حيث برغم أن الموت يدمر الكائنات الحية غير المتواصلة إلا أنه يترك تواصلية الوجود الشاملة بأكملها خارج أنفسنا، لم انس الحاجة للتأكيد أن بقاء الفرد في حد ذاته هو قاعدة أساسية لرغبتنا في الخلود لكن لست معنيًا بمناقضة هذا في الوقت الحالي. إن ما أريد التأكيد عليه، هو أن الموت لا يؤثر على تواصلية الوجود، حيث أنه في الوجود نفسه تنشأ كل الموجودات بمعنى أن تواصلية الوجود مستقلة عن الموت، بل إنها مثبتة بالموت. هذه هي الطريقة على ما أعتمد لتفسير القربين الدينية بمقارنته بالنشاط الشبقي كما اقترحت، فالنشاط الشبقي وعن طريق انحلال الموجودات المنفصلة التي تشارك فيه، يكشف عن تواصليتهم الجوهرية مثل أمواج بحر عاصف. أما في القران فلن الضحية تُسَلَب ليس فقط من الملابس ولكن أيضاً تُسَلَب منها الحياة (أو أنها تدمر على نحو ما، إذا ما كانت شيئاً لاحقاً). إن الضحية تموت، ويشارك المتفرجون في ما يتكشف عن موتها، إن هذا هو ما يسميه المؤرخون الدينيون عنصر التقديس خبز التقديس. هذا التقديس هو وحي التواصلية، خلال موت الكائن الحي غير التواصل، بالنسبة للذين يرونه كطقس مقدس إن موتاً عنيقاً يمزق انقطاعية الكائنات الحية، حيث إن ما يبقى وما يختبره المشاهدون المتوترين في صمت متصاعد هو تواصلية الوجود في الضحية التي أصبحت وحيدة. إن قتلاً مثيراً فقط منفذ على أنه طبيعة جمعية

إذا ما حدث اتحاد لعاشقين من خلال الحب، فإن هذا الاتحاد يقتضي ضمناً فكرة الموت أو القتل أو الانتحار. هذه الهالة من الموت، هي التي ترمز إلى الرغبة الجنسية. وعلى مستوى أدنى من ذلك المستوى الذي يتضمن عنفاً - العنف الذي يثار بإحساس الفرد المنفصل بالانتهاك المستمر - يبدأ عالم السعادة والأناية المشتركة وهي في الحقيقة حالة أخرى من الانقطاعية فقط في انتهاك عزلة الفرد. من خلال الموت إذا ما تطلب الأمر - يمكن أن يظهر ذلك التصور لباحث المصوب، الذي يلف كل الوجود بالمعنى في عيني العاشق فبالنسبة للعاشق يصنع المصوب العالم شفافاً يظهر من خلال المصوب، شيئاً سوف أعود إليه، عند تناول الشهوة الجنسية الدينية أو المقدسة، لرؤية وجود مليء، لحد له غير مسجون بدخل قيود تواصلية الشخصيات المنفصلة للوجود، واضحاً، شيء يوحفه حرية تتألى خلال شخصية المصوب هناك مناف للعقل ومختلط بظفاعة حول هذا المفهوم ويرغم ذلك خلف ذلك الشيء المنافي للعقل والالتحام والمعاينة ترد هناك، حقيقة إعجازية ففي الواقع لا يوجد شيء خادع في الحب، فوجود المصوب هو بالفعل (يوازن بالنسبة للعاشق - فقط بالنسبة للعاشق بلاشك لكن ما الذي يوازن بينه؟ - إنه يوازن بين العاشق وحقيقة الوجود يمكن أن تتيح الفرصة ذلك، من خلال تلك الكينونة حيث تنتهي تعقيدات العالم جانباً وقد يمي العاشق الأعماق الحقيقية للوجود وبساطتها بمعزل عن الحظ العشوائي والجزافي الذي يجعل امتلاك المصوب ممكناً، سمعت البشرية منذ أزمنة مبكرة للوصول إلى هذه التواصلية المحررة، عن طريق وسائل لا تعتمد

ومقدسة لأوامر دينية، له القوة النظامية - القياسية على كشف ما يفلت من الملاحظة نحن لن نكون قادرين عرضياً على تخيل ما يجري في الأعماق السرية في عقول المتفرجين إذا لم نستطع استيعاب خبراتنا الدينية الشخصية خاصة إذا كانت خبرات طفولية، إن كل شيء يقودنا إلى النتيجة الآتية، جوهرية الخاصية الطقسية للقرابين البدائية منازرة للعامل المشابه في الأديان المعاصرة.

لقد قلت حالاً إنني سوف أتكلم عن الشهوة الجنسية الدينية، إن الحب الإلهي تعبير أكثر سهولة في الفهم، إن حب الله هو مفهوم أكثر شيوعاً وأقل إرباكاً من فكرة حب العنصر المقدس، إنني لم أستخدم هذا المصطلح لأن الشهوة الجنسية معشقة مع هدف أبعد من واقع حال وهو أبعد من أن يكون مكافئاً لحب الله، لقد فكرت أنه من الأفضل أن يكون أقل من أن يدرك بسهولة وأن يكون أكثر دقة.

إن المقدس والإلهي في الأساس فكرتان مثاليتان، بصرف النظر عن الانتطاعية النسبية لله كشخص، إن الله كياناً مركبة متملك للتواصلية التي أتحدث عنها على المستوى العاطفي بطريقة جوهرية ومع ذلك فإن الإنجيل واللاهوت العقلاني يجسد الله مماثلاً للمكانن كياناً الفرد وكخالف متميز عن عمومية الأشياء المخلوقة. إن الخبرة السلبية فقط هي ما تستحق انتباهنا بالنسبة لتفكيرى، لكن هذه الخبرة غنية بما يكفى. لا يجب أن ننسى أبداً أن اللاهوت الإيجابي يماثل اللاهوت السلبي حيث أنهما مؤسسان على الخبرة الباطنية (الصوفية).

بالرغم من التمييز الواضح عنه، يدورلى أن الخبرة

الصوفية تنجم عن الخبرة العالمية للقربان الديني فهو يجلب إلى عالم تحكمه أفكار متصلة بخبرتنا عن الدوافع الجسدية، (ومعرفة متنامية من هذه الخبرة) عنصر لا يجد مكاناً في بنائنا الثقافي، إن لم يكن على نحو سلبي كعامل محدود فبالفعل الخبرة الصوفية تكشف عن غياب أى باعث، إن البواعث تعرف بالانتطاعية في حين أن الخبرة الصوفية بقدر ما تسمح لنا قوتنا بكسر انتطاعتنا، تمنحنا إحساساً بالتواصلية. إن الوسائل التي تستخدمها الخبرة الصوفية تختلف عن تلك الوسائل الخاصة بالشهوة الجنسية العاطفية أو الجسدية ولكي نكون أكثر دقة، فهي لا تستخدم وسائل مستقلة عن إربانتنا. إن الخبرة الشيقية مرتبطة بواقع يعتمد على فرصة، على شخص معين وظروف ملائمة. أما الشهوة الدينية تتطلب هذه خلال الخبرة الصوفية، صفاء الموضوع فقط.

وبصفة عامة، برغم عدم ثباته، فإن نجاح الأشكال المختلفة التي نكرتها في الهند متصورة ببساطة عظيمة فالخبرة الصوفية مخدرة لنضج السن المتقدم، عندما يقترب الموت، وعندما تكون الظروف الجيدة لتجربة الواقع مفقودة فإن الخبرة الصوفية المرتبطة بأوجه معينة في الأديان الوضعية، تعارض أحياناً ذلك الإتيان للحياة حتى الموت تلك التي رصدها لتكون في الأساس المعنى الجوهري للشهوة الجنسية.

لكن هذا التعارض ليس جوهرياً، إن الإتيان للحياة حتى في الموت هو تحدٍ للموت في الشهوة الجنسية العاطفية كما في الجسدية تحدٍ للموت من خلال اللامبالاة للموت. إن الحياة هي الباب إلى الوجود قد

الطريق إلى الموت والموت يفتح الطريق إلى إنكار حيواننا
الفردية له بدون ممارسة العنف على نواتنا الداخلية
نملك القدرة على احتمال عدم جعلنا إلى مجموعة أبعد
من الاحتمالات؟

نهاية: أحب أن أساعدكم لتدركوا تماماً أن النقطة
التي جلبتكم إليها، ویرغم من غرابتها المترامية من حين
إلى آخر فهي مع ذلك اللقاء الطريق للتنبؤات العنيفة في
القلب الفعلي للأشياء.

لقد تحدثت عن الخبرة الصوفية، وليس عن الشعر،
لم أكن أستطيع الكلام عن الشعر، بدون اقتحام متاهة
ثقافية فكنا يعرف ما هو الشعر. إن الشعر هو أحد
أحجار أساسياتنا لكننا لا نستطيع الكلام عنه. وإن أتكم
عنه الآن لكن: أعتقد أنني أستطيع أن أجعل أفكارى عن
التواصلية أكثر تهيئة للحس، أفكار ليست معرفة كلية
بالمفهوم اللاهوتي عن الله، عن طريق تذكيركم بأحد أكثر
الشعراء عمقاً - رامبو.

تداني الحياة، لكن لا تداني تواصلية الوجود، إن جميعية
هذه التواصلية وخاصيتها الاندفاعية أكثر فاعلية من
التفكير في الموت، إن البداية بغول تتوج عنيف لمشاعر
الشهوة التي تقمر ما عداها من مشاعر، ولهذا تنسى
تلك الاعتبارات الكثيرة عن القضاء والقدر المخترعة بسبب
ذواتنا غير المتواصلة ومن ثم وفيما وراء نشوة الشباب
نحلق القوة لننظر إلى الموت وجهاً لوجه، ولندرك في
الموت، الطريق نحو التواصلية المجهولة ونهر المبردة هذا
الطريق هو سر الشهوة، والشهوة وهذا هي التي
تستطيع الكشف عنه.

إن هذه السلسلة من الأفكار قد نتجت عن قرب
دلالة الجملة المكتسبة بالفعل فسوف تكون واضحة جداً
في ضوء واحدة الأشكال المتنوعة في الشهوة ولا يجهد
طريق أفضل لمعرفة الموت في ربطه بسفيلة فاسقة، ما
قلته يخبر لنا أن ندرك في هذه الكلمات وحدة مجال
الشبق الذي يفتح لنا من خلال وهي رافض لمحاورة
انفسنا داخل شخصياتنا الفردية، إن الشهوة تفتح



ماهر شفيق فريد

لكلمة «التجلي» معنيان، على الأقل: الأول - وهو الأقرب - بمعنى الظهور والظهور manifestation وذلك على نحو ما يتحدث فرويد، مثلا، عن المضمون الظاهر أو الجلي manifest للحلم، باعتباره مقابلا للمضمون الكامن Latent. والثاني معنى ترتى عليه ظلال دينية: التجلي Epiphany هنا رؤية روحية تشير إلى عيد مسيحي (٦ يناير) احتفالا بتجلي الطفل يسوع للمجوس: حكماء أو ملوك الشرق (إنجيل متى: الإصحاح الثاني) أو إلى تجلي الهوية المسيح عند تعميده (إنجيل متى: الإصحاح الثالث) أو إلى أول معجزة اجترحها في قانا الجليل (إنجيل يوحنا: الإصحاح الثاني).

ذلك أن لورنس^(١) (وإن كان خارجا على الموروث المسيحي) كاتب ديني في الملل الأولى، ورويته للجسد تكاد تكن طقسية لاهوتية. وهي، يقينا، طهرانية (بيورتانية) جادة ممعنة في الجسد، ترفض كبت الفرائز وقمعها من ناحية، وترفض - من ناحية أخرى - الاتجاه التحرري الحديث ومجتمع الإباحة Permissive Society الذي بدأ يعم القرب منذ كارثة الحرب العالمية الأولى.

سأحدث هنا عن عمل واحد للورنس هو روايته «عشيق اللبدي تشاترلي» (من ترجمة د. أمين العيروطي)، ليست هذه خير رواياته من الناحية الفنية (ف «أبناء وعشاق» و «فوس قزح» و «نساء عاشقات» هي آياته غير المنكورة) ولكنها آخر عمل رواي له، وصيته الأخيرة إلى الأجيال القادمة - إن جاز القول - وجماع فلسفته في العلاقات الإنسانية، وفي التصميم منها تقع علاقة الرجل والمرأة^(٢).

يفيد هريوت لورنس - كما لا أحسبني بحاجة إلى أن أقول - رواي إنجليزي من أعظم كتاب هذا القرن.

د. هـ. لورنس
شاعر التجلي الجسداني

إلى أستراليا والمكسيك وإيطاليا، ووسائل شخصية (حرر بعضها أولدس هكسلي) تروى لنا الكثير عن حياته وتجاريه وأرائه، حتى لتمثال في الأهمية رسائل الشاعر الرومانسي جون كيتس، وكتب بعض نقد أدبي واجتماعي تسرى فيه مياه الحياة وتشيع نضرة الفتاة.

لقد كان لورنس - بمعنى من المعاني - نبياً يؤمن باللحم والدم الحيين ولا يؤمن بالنظريات المجردة، أو شعارات السياسة، أو تزمت أصحاب النظرية النفسية في مجالى الدين والأخلاق. وقد جلبت عليه آراؤه الجريئة كثيراً من المتاعب في عصره، وهاش فترات طويلة من حياته منفياً من بلاده نفياً اختيارياً، ولكن إنجلترا الآن قد عرفت قدره، وصارت تدرس كتبه لطلبة الجامعات والمدارس، باعتبارها مرآة صافية لازمات الثورة الصناعية، وتناقضات الحضارة الحديثة، ومشكلات الصداقة والحب والزواج.

ورواية «عشيق الليدي تشاترلى» بالذات قد أثارت ضجة كبرى حال صدورها لأن كاتبها جرّ على تسمية الأشياء بأسمائها، والإشارة إلى أعضاء البدن دين تورية، واستخدام الكلمات ذات الصروف الأربعة كما تدعى في الإنجليزية، وهى الكلمات التى لا يقرأها العرف المهذب (cunt, fuck, etc...) مما صدم الكثيرين، فحظر دخول الرواية إلى بريطانيا - بعد نشرها أصلاً في إيطاليا - وقلت تداولاً سراً وتُهرَّب في حافى المسافرين إلى أن قضى القضاء البريطانى - خلعاً قضى القضاء الأمريكى في شأن رواية جويس «يوليسيز» - بالإفراج عنها، والسماح بتداولها بعد أن استقر في ضمير القضاة أنها ليست من أدب البورنوجرافيا الرخيص،

تمكن خلال حياة قصيرة نسبياً من أن ينتج كما هائلاً من الروايات والأقاصيص والمسرحيات والقصائد والرسائل والمفالات. كما تمكن - وهو الأهم - من أن يقدم رؤية متكاملة لعزلة الإنسان في العالم الحديث، وانقطاع الصلة بينه وبين الطبيعة، وبمادة الثورة الصناعية التى مسخت الريف والمدنية على السواء، واستصحت تحفة الإنسان - رجلاً كان أم امرأة - على التجارب الصالح والمطاء الحقيقي.

لورنس - وإن تقدم به الزمن - أقرب إلى شعراء الرومانسية الإنجليزية الذين عرفتهم بريطانيا في مطلع القرن التاسع عشر: بلبك وورنورث وبيرون وشللى. إنه يشبههم في شاعرية لغته، ونفاذ نظريته، واهتمامه بالعلاقات الإنسانية، خاصة علاقة الحب بين الرجل والمرأة، كما يشبههم في أنه كان صاحب رسالة روحية، وكتاب أخلاقياً بالمعنى العميق لهذه الكلمة. إن لورنس - سليل جين أوستن وديكنز وجورج إليوته وهاردى - ينتمى إلى ذلك الموروث العظيم (على حد تمبير الناقد الإنجليزي فرد. ليفيز، أعظم نقاد لورنس في الإنجليزية رديماً في أي لغة): الموروث الذى يمثل نظرة حضارية متكاملة، ويسمى إلى إعادة إقرار الصلة الحيوية بين الفرد والجماعة، وإلى وضع حد للعزلة الروحية التى تميل مدتنا الحديثة إلى كثر شائتها من الحديد والزجاج والأجر والأسمنت، تنفخيل من فوقها مداخل المصانع وتعالى من مشكلات التكس وتلوث البيت وعزلة الفرد في قلب الجموع^(٣).

كتب لورنس عديداً من الروايات كما كتب بعضاً من أجمل ما عرّفه أدب الرحلات، وفيه انتمكت ظلال أسفاره



د. ه. - اورنگ

الذى نجده عند شكسبير وروايليه وبلزاك وهنرى ميلر.

والأدب يرقى بمقدار بعده عن التعمير المباشر، وإحلاله للمجاز محل الصورة الواقعية للمباشرة. ولكن للأدب الحق أيضا - إن دعا السياق - أن يسمى الأشياء باسمائها، وله - بل عليه - أن يصل إلى أعماق جذور المخاوف والذكريات والرغبات . والفصل في هذا كله هو نوع حساسيته الفنية، وإطلاعه على تجارب السابقين، وخبرته بالحياة، وقدرته على مزج الواقع بالخيال، ورفع الجنس إلى مستوى القضية الوجودية.

-٧-

لا سبيل إلى فهم نثر لورنس القصصى دون فهم لنثره غير القصصى، لمقالات المنتشرة فى تصانيف كتبه النقدية ودراساته الميكولوجية العظيمة «العناء» و «دراسات فى كلاسيات الأدب الأمريكى» و «لانتازيا اللاشعور» و «التحليل النفسى واللاشعور» وغيرها. لكنى سأترقب هنا عند كتابه المسمى «بمناسبة عشيق اللبى» تشاترلى، ومقالات أخرى (سلسلة بنجوين) وذلك لأنه أوثق كتبه صلة بالرواية التى اخترت أن تكون موضوع هذا الحديث. والكتاب مجموعة مقالات فى الأدب والحياة.

للمقالة الأولى فى الكتاب عبارة عن المقدمة التى صدر بها لورنس ديوانه المسمى «تأملات» (١٩٢٩).

ويقول لورنس عن قصائد ذلك الديوان : إن هذه الحزمة الصغيرة من التشنزات حزمة من التأملات أو حفنة من الأفكار. كل مقالة فيها ليست بالفكرة المجردة

وإنما هى رسالة أخلاقية من الطراز الأول. بل لعلها أقرب إلى الطابع التعليمى (وهذا من أبرز عيوبها. فنيا) ثمضى إلى النقد والإصلاح. ولا ترمى إلى استشارة غرائز المراهقين والمراهقات من القراء.

ورأى الشخصى - فى هذا الصدد - أن للأدب كل الحق فى معالجة الجنس بصراحة تامة. وأننا مدعوون إلى تطهير المخاوف الضمائية من مواجهة الجسم الإنسانى. إنى ادعو إلى تخفيف الرقابة على الكتابة الجنسية وإلى ترك الضمير الأدبى (وهو فى جوهره ضمير خلقى) يتكفل بتقرير ما إذا كان الشيء المقدم أدبا أم لم يكن.

ليس من الصعب أن نقبيل بعض الآثار الجانبية السيئة لهذه الدعوة : سوف ينهمر علينا سيل من الكتابات الرخيصة المبتذلة، وسوف يزدهر - فى ظل حرمان الشباب - أمثال عزيز أرماني وفؤاد القصاص وإلياس عكاوى : ذلك الثلاث غير المقدس فى تاريخ العالم السفلى للقصة المصرية. وسوف يكون هناك ضحايا لهذه الحرية الجديدة. ولكن ذلك كله جزء من ضريبة الانفتاح الفكرى، والقعود عن معالجة الجنس بشئ جوانبه تهرب من قضية سوف تواجهنا إن عاجلا أو آجلا (بل هى تواجهنا فعلا منذ زمن) كما واجهت غيرنا من المجتمعات، مع استبحار العمران، وطول المجتمع الصناعى، بل ملبم للصناعى، بقيمة الجديدة محل مجتمع القرية. ومع إطلاعا على تجارب الغير، ومع تغير وضع المرأة، وتقدير عقلياة الرجل. ليست هذه دعوة للأدباء إلى فحش القول وهجره: فالفحش مبتذل دائما إلا أن تفنديه روح فكاهة أو طاقة حيوية غامرة من النزع

أو الرأي أو العبارة التقريرية التلطيفية وإنما فكرة حقة تتبع من القلب وأعضاء التناسل مثلما تبع من العقل. ذلك هـ أننا جميعاً نضرب بجذورنا - في الأرض. وجذورنا هي التي تحتاج الآن إلى قليل من العناية، تحتاج إلى أن تزاح عنها التربة الملبدة وتمهد بحيث يتسنى لقليل من الهواء الطلق أن يصل إليها وبذلك يمكنها أن تتنفس. ذلك أننا - عندما نظاهرها بأنه لا جذور لنا - قد طأنا الأرض فوقها بشدة جعلتها تموت جوعاً وتختنق تحت التربة. إن لنا جذوراً، وجذورنا ضارية في الجسد الحي الغريزي الحسني:

وها هنا نحتاج إلى الهواء للطلق : هواء للرعي المفتوح.

ويدافع لورنس عن نفسه فيقول:

« إن الإهانات لتسوجه إلى» في الحل الأول، لأنني استخدم الكلمات «الفاحشة» كما يسمونها. غير أنه لا أحد يعلم على وجه الدقة ما الذي تعنيه كلمة «فاحشة» ذاتها، أو ما الذي يراد بها أن تعنيه. غير أن كل الكلمات القديمة التي تنتمي إلى ما تحت السرة من الجسد قد صارت تدريجياً محكوماً عليها بأنها فاحشة. ومعنى الفاحشة اليوم هو أن رجل الشرطة يظن أن من حقه إلقاء القبض عليك ولا شيء غير ذلك.

والفقالة الثانية في الكتاب عبارة عن مقنمة كتبها لورنس لكتاب يضم مجموعة رسوم (١٩٢٩) وهي الرسوم التي سميت في إغلاق معرضه عند افتتاحه. وفي هذه المقالة يقول:

« إن السبب في أن الإنجليز ينتجون مثل هذا العدد الضئيل من المصورين ليس راجعاً إلى أنهم، باعتبارهم

أمة خلو من الشعور الصادق بالغنى البصري، رغم أنه لو ألقى المرء نظرة على ما أنتسجوه، أو ألقى نظرة على الخليط الذي صنعوه من المناظر الطبيعية الفعلية في إنجلترا، فقد ينتهي حقيقة إلى أنهم خلو من ذلك الشعور، ويقف بالأمر عند هذا الحد. غير أن هذا ليس ذنب الرب الذي صنعهم. فقد جابهم بنفس الحساسيات الجمالية التي جابها أية أمة أخرى. والخطبة إنما تكمن في الموقف الإنجليزي من الحياة.

إن الإنجليز، والأمريكيين الذين ساروا في أثرهم، إنما يشلهم الخوف. وهذا هو ما يصب وشتت الوجود الأنجلو - سكسوني: هذا الشلل النابع من الخوف. إنه يصبط الحياة ويشوه الرؤية ويخفق الدافع: أعني هذا الخوف المسيطر عليهم سيطرة طاغية. وهم يخافون بحق السماء؟ فم يجمد الخوف سلالة الأنجلو - سكسون حتى ليحيلها أحجاراً؟ علينا أن نجيب عن هذا السؤال قبل أن يمكننا أن نفهم فشل الإنجليز في الفنون البصرية: لأنهم (في هذا الصدد) فاشلون على وجه العموم.

إنه لخوف تسخيم يلوح أنه قد وصل إلى النفس الإنجليزية في عصر النهضة. إذ لا شيء يمكن أن يكون أجمل وأبعد عن الخوف مما تجده عند تشوش غير أن شكسبير كان مريضاً بالخوف: خوف العواطف. وتلك هي الظاهرة القريبة في عصر النهضة في إنجلترا: هذا الرعب الغامض من العواطف، عواطف الفعل. وقد كان لإيطاليا أيضاً رد فعلها الخاص بها عند نهاية القرن السادس عشر إذ أبدت خوفاً مشابهاً. ولكنه لم يكن بنفس هذه الدرجة من العمق والطفيان. فارتفعوا يمكن

العالم السفلى. في اقرب المدن الكبرى. إن ما رأيت هنا قد كان ذا دماثة إلى الحد الذي يكفى لجهلك تصرخ، أي إهانة للجسم الإنساني وأي إهانة للعلاقة الإنسانية الحيوية؛ إنها تجعل العرى الإنساني دميما وريخيا وتجعل الفعل الجنسي دميما ومنجما، تافها وريخيا وتقرأ.

والأمر كذلك بالنسبة للكتب التي يبيعونها في العالم السفلي، فهي إما قبيحة إلى حد يسقمك وإما بلهاء إلى حد يجعلك تتصور أنه لا يستطيع قراعتها سوى قمي، أو أثول (الأثول: شخص نصف أصمق من شأنه الرخسا والاستكانة).

وذلك أيضا هو شأن الإشعار التي يرووها الناس بعد العشاء، أو القصص القذرة التي يسمع المرء المسافرين التجاربيين يرووها بمخسهم لبعض في إحدى غرف التدخين. ويتصايف أحيانا أن يكون بينها قصة مضحكة حقيقية. وهذا يفتدي قنرا كبيرا مما بها، ولكنها عادة لا تعدو أن تكون دميمة ومغفرة. وه الفكاهة فيها كما يسمونها ليست إلا حيلة للتهرب على الجنس.

ويتحدث لورنس في هذه المقالة عينها عن الاستثناء فيقول:

«إن الخطر الأكبر للاستثناء إنما يكمن في طبيعته التي لا تعدو أن تكون استثنائية. ففي المباحضة الجنسية يوجد أخذ وعطاء، وممة منه يدخل بعد أن يفرج المنبه الأصلي، شيء جديد تماما يضاهي بعد أن يزاح الوتر الأول. والأمر كذلك في كل مباحضة جنسية تجري بين شخصين، حتى في حالة الجنسية المثلية. أما في الاستثناء فلا يوجد سوى فقدان، إذ ليس ثمة تبادل

أن يوصف بأي شيء إلا بانه ملوح: وقد كان شجاعا كأي روائي في عصر النهضة.

والذي يلوح أنه أمسك بخناق رعي أم الشمال عند نهاية القرن السادس عشر، إنما هو خوف بل رعب من الحياة الجنسية، فالإنجليز ايبكيون بكل الجلالة التي نخالهم كانوا عليها بدارا هذا الرعب واضطراب الحياة الصقيقي في (مملت) إنما هو جنسي كله: إنه رعب الشباب من زنا أمه بالمصارم. والجنس [في هذه المسرحية] يحمل معه خوفا وحشيا لا اسم له. لم يكن يقترب به - فيما يلوح لي - قبل ذلك. وإن (أوبيد) و (مملت) لمختلفان جدا من هذه الناحية. ففي أوبيد لا نجد ارتدادا في رعب عن الجنس ذاته: والدراما اليونانية لا توقفنا على ذلك قط. فالرعب عنهما يكون مائلا في المأساة اليونانية إنما هو رعب من القدر إذ يواقع بالإنسان في حيال القدر. غير أن الرعب في عصر النهضة ذاته، وفي إنجلترا بصفة خاصة، جنسي. هاورست يثير القدر عناده، وتنفعه ربات الانتقام إلى الجنون. ولكن هملت يطغى عليه نفور مريع من صلته الجنسية بله مما يجعله يرتد في نفور مشابه عن أوفيليا بل يكاد يرتد تقريبا عن أبيه، حتى وهو شبح، إنه لفي رعب من مجرد الإيحاء بوجود صلة جسدية وكتمان مثل هذه الصلة لطخة لا يجوز ذكرها.

وفي المقالة الثالثة «الآداب المكشوف والفحش» (١٩٢٩) يقول لورنس:

«إن الآداب المكشوف هو محاولة إهانة الجنس والتهرب عليه. وهذا أمر لا يُعتَقَر. خذ أدنى أمثلة: الصورة التي في حجم البطاقة البريدية التي تباع سرا بواسطة

وإنما مجرد تجديد لطاقة معينة، دون عائد، والجسد يظل، بمعنى من المعاني، جثة بعد فعل الاستمنااء. فليس هناك تغير وإنما إماتة. هناك ما نسميه بالفقدان الميت. وليس الأمر كذلك في أى فعل من أفعال اللباضة الجنسية بين شخصين، إذا كان هناك شخصان فقد يدمر كلامهما صاحبه في الجنس. ولكنهما لا يمكن أن يقتصر على تحقيق الأثر الخامد الذى يحققه الاستمنااء».

وفي المقالة الرابعة «بمناسبة عشيق الليدى تشاترلى»، (١٩٣٠) يدافع لورنس عن هذه الرواية ويشرح ظروف تأليفها وقرينه منها فيقول:

«إنى لأبعد ما يكون عن الإيحاء بأنه ينبغى على النساء جميعاً أن يجرين وراء حراس الصيد ليتخذوا منهم عساقاً. وإنى لأبعد ما أكون عن أن أريد الإيحاء بأنه يجعل بهن أن يجرين وراء أى إنسان. فإن ثمة عدداً كبيراً من الرجال والنساء اليوم يملكون قمة سعادتهم عندما يبقون منفصلين جنسياً نظيفين تماماً، وعندما يفهمون الجنس ويحققون منه على نحو أكمل في الوقت ذاته، وعصرنا هو عصر التحقق أكثر ما هو عصر الفعل. لقد كان ثمة فعل كثير. وفعل جنسى بخاصة. في الماضي وإعادة متعبة له، دون فكر مناظر أو تحقق مناظر. وواجبنا الآن هو أن نتحقق من الجنس. فالتحقق الواعى الكامل من الجنس اليوم أهم من الفعل [الجنسى] ذاته».

ويضى لورنس قائلاً:

«إن الزواج لا يكون زواجاً إلا إذا كان تراسلاً في الدم. فالدم هو مادة النفس وأعماق أنواع الوعي، ونحن

إنما نكون بالدم، وبالقلب والكبد نعيش ويتحرك ويتكون وجودنا. وفي الدم تدور المعرفة والكيونة والشعور شيئاً واحداً لا ينقسم: فلا شعبان ولا قناعة يتسببان في الانقسام بحيث أن الزواج لا يكون زواجاً حقيقياً إلا عندما تكون الصلة صلة دم. إن دم الرجل ودم المرأة مجريان مختلفان إلى الأبد لا يمكن قط أن يمتزجا. وحتى من الناحية العلمية فنحن نعرف ذلك. ولكنهما بالتالى نهان يحيطان بالحياة كلها، ففي الزواج تكتمل الدائرة وفي الجنس يتلاصق النهران ويوجد كل منهما صاحبه دون أن يمتزجا قط أو يختلطا».

ثم يقول:

«إن للإنسان حاجات بسيطة وحاجات أعمق. وقد وقعنا في غلطة العيش بدافع من حاجتنا البسيطة إلى أن كنا نفلد حاجتنا الأعمق في غمرة لون من الجنون، ثمة أخلاقيات بسيطة تفص الأشخاص وحاجات الإنسان البسيطة: تلك للأسف هي الأخلاقيات التي نعيش بها. ولكن ثمة أخلاقيات أعمق تفص كل النساء وكل الرجال والأمم والأجناس وطبقات البشر. وهذه الأخلاقيات الأعظم شأناً تؤثر في قدر الإنسانية على امتدادات زمنية طويلة، وتطبق على حاجات الإنسان الأعظم شأناً، وكثيراً ما تتصارع مع الأخلاقيات الصغيرة للحاجات الصغيرة. بل إن الوعي الإنسائى قد علمنا أن من أعظم حاجات الإنسان معرفته للموت واختباره: فكل إنسان بحاجة إلى أن يعرف الموت في جسده الخاص، غير أن الوعي الأعظم للموت قبل المساوية يعلمنا - رغم أننا لم نبغ بعد الحقيقة المساوية - أن أعظم حاجات الإنسان هي أن يجدد إلى الأبد الإيقاع

«شخص غريبه» (رجل من طبقة اجتماعية أدنى أو أجنبي) فيما أن تقاوم هذا الدافع أو تستسلم له. وعلتان الإمكانيتان محسنتان بطبيعة الحال وعلى التوالي في الموقف الذي ولد فيه لورنس وفي الموقف الذي تزدج فيه. ومن ثم كان حتما أن يغدو موقفا أثيرا لديه في قصصه».

تزوجت كونستانس تشاترلي، بطلة الرواية، كليفورد تشاترلي في ١٩١٧ حين جاء في إجازة إلى أرض الوطن (كان ضابطا في الحرب العالمية الأولى): «قضايا شهر غسل واحد، وعاد إلى فرنسا. وفي ١٩١٨ أصيب إصابة بالغة، وأعيد إلى الوطن حطاما، كانت في الثالثة والعشرين من عمرها. بعد عامين استرد صحته نسبيا: لكن الجزء الأسفل من جسمه أصيب بالشلل إلى الأبد. كان في استطاعته أن يتحول في مقعد متحرك».

الشلل هنا، كما هو واضح، واقع ورمز في آن واحد: واقع يحول بين الزوجين والتحقق الجنسي، ورمز لشلل الإرادة في العصر الحديث، ورمز للإدراك الحسي والعيان الداخلي، وهيمنة الآلية على كل نواحي الحياة، أو كما يقول لورنس في السطر الأولى من الرواية: «إن عصرنا عصر مأساوي في جوهره لكننا نرفض بشدة أن نجعل منه مأساة».

وتقوم على رعاية المسير كليفورد - رمز الأرستقراطية المضمحلة - مديرة بيت بارعة تدعى مسز بولتون، تمالج مخدومها معالجة الأم الخبيثة لطفل صغير. وثمة حارس صيد يدعى أوليفر باركين: هذا هو الذي سيصبح عشيق الليدي تشاترلي: «كان رجلا يظنا، ضئيلا إلى حد ما

الكامل للحياة واللون: إيقاع السنة الشمسية، وسنة الجسد التي تستغرق عمرا، وسنة النجوم الأعظم شتاء، وسنة النفس. سنة الخلود: ذلك هو ما نحتاج إليه، إنه حاجتنا الأمرة، وهي حاجة للعقل والنفس والبدن والروح والجنس جميعا».

هذه الكلمات هي البوابة التي ندلف منها إلى رواية «عشيق الليدي تشاترلي».

-٣-

يقول الناقد المعاصر مارك سكورور - صاحب مقالة «التفتية من حيث هي اكتشاف» المشهورة - في مقدمة كتبها للرواية:

«تعد قصة «عشيق الليدي تشاترلي» من أبسط القصص التي ابتدعها لورنس: فكونستانس تشاترلي الزوجة المحبطة لملك مناجم أروستقراطي جرح في الحرب، التي تركته مشلولاً وعاجزاً، تنجذب إلى حارس صيده، الابن الكاره للبشرية لعامل في المناجم، وتحمل منه وتامل - عند نهاية الكتاب - في أن تتحكم من أن تطلق زوجها وتغادر طبقتها لتجيا مع الرجل الآخر. وقد كان لورنس معنيا - طوال حياته - بالخيوط العام الذي يسرى في تفاسيف هذا الكتاب: ألا وهو انتهاك الفريدة أو تحقيقها في العلاقة، وكثيرا ما تناول هذا الخيط بالأسلوب العيني الذي نجده هنا حيث يتضمن التحقيق عبور الخطوط الطبقية أو الثقافية. كما أنه كثيرا ما يتضمن عبور كليهما حيث ينجم الانتهاك عن مقاومة هذه الضرورة، والبناء المكثف إذن إنما يدور حول امرأة في موقف اجتماعي أكثر تفوقا نسبيا تنجذب إلى

بالنسبة لحارس صيد، وهاننا جدا، كانت كونستانس تعرف أن زوجها قد رحلت منذ بعض الوقت مع أحد الجيران من عمال المناجم، تاركة إياه في كوخه مع ابنته التي تبلغ من العمر خمسة أعوام. ومنذ ذلك الوقت ظل يعيش وحيدا لا يختلط بأحد، بعد أن عهد بابنته إلى رعاية أمه في القرية.

الرواية قطعة فذة من التحليل الصبور الدقيق لحنة هذه الزوجة نفسيا وجسديا واجتماعيا، على نحو ما حلل تولستوى وضع بطلته انا كاريننا، وغلوبيير بطلته إيمما بوفاري. من ثلاث زوايا - إن شئت - ولكن الزاوية في كل من هذه الأحوال ليست عامرة رخيصة عقبة باب يتبرز عليها كل كلب في البلدة، وإنما هي كائن إنساني من لحم وبم له أفكاره ومشاعره وأحلامه كما أن له شهواته وأمواله وأخطائه.

ذات أمهيل خرجت كونستانس إلى الكوخ في الأرياض المحيطة بالقصر كي تبلغ ياركين رسالة من زوجها. فوجئت به يقتسل في الفناء فتراجعت مججلة، ولكن بين الرجل العاري أضرم فيها نارا لم تجربها منذ زمن بعيد، منذ استحصال النصف الأسفل لزوجها إلى كتلة متخشب مية مثل جذع شجرة عجوز:

«لكنها في ظلمة الغابة المتساقطة تملكها رعدة لا يمكن السيطرة عليها، كان جذع الرجل الأبيض قد بدا لها جميلا يشق الظلام. الجسد الأبيض للتماسك المقدس بتلك البشرة الحريرية للتماسك، لا يهم وجه الرجل بشاويه الضارى وعينه الحانقن القاسيتين، لا تهم شخصيته الغريبة: كان جسده في حد ذاته مقدسا، يشق الظلمة كأنه كشف. لم يكن لكليفورد حتى في

أفضل حالاته ذلك التماسك الحريري المتموج، ذلك الجمال الذي يفوق الجمال الإنساني».

من هذه اللحظة يبدأ انجذاب جنسي متبادل بين السيدة رفيعة المكانة وحارس الصيد: إنها تتروعد عليه في كوخه، ويتقضى معه الليل ثم تعود مسرعة إلى خنوها قبل أن يظن إلى غيابها أحد. وفي هذه المرحلة من علاقتهما لا يستخدم لورنس ألفاظا فاحشة وإنما يصور الرلة التي تسود لقاءتهما:

«داح في النوم ونهدما الأيمن في راحة كفه الأيمن، لأنها كانت توليه ظهرها، عرفت أنه في أول الأمر كان لابد ينام مع زوجته هكذا، لأن يده حطت مثل يد طفل، وجمعت نهدما وأمسكت به كأنه في قدح. وكانت إذا حركت يده تعود وهو نائم، بالفريزة، وتجد نهدما وتمسك به لتطوقه بنعومة. وكأنه كان يوازنها كلها برقة في راحته كأنها لم تكن إلا يمامة ترقد في عشها، ترقد كلها في عش راحة يده القوية».

لا عجب أن فكر لورنس، في البداية، في أن يسمى عمله «العنان» قبل أن يستقر على عنوان «عشيق الليدي تشاترلي».

من مقومات فلسفة لورنس في هذا العمل أن ثمة صراعا أبديا بين شريين من البشر: ذوو الدم البارد (الشعوب الاسكندنافية والجرمانية والأجلوسكسونية، مع استثناءات طبعاً) وذوو الدم الحار (شعوب حوض البحر المتوسط وإفريقيا وأمريكا الجنوبية، مع استثناءات طبعاً). الطائفة الأولى هي العنصر الحقيقي للتحقق الجنسي - مهما غلب على سلوكها من إباحية، والثانية

هى حاملة بذور التجدد والانبعاث، مهما كثرت فى حياتها عوامل الكبت والقمع والحرمان.

والعالم الحديث فى رأى لورنس - مهما تعددت ابيولوجياته - بارد الدم، يقتل يتابع الفطرة والغريزة قتلا. اما عظامه للماضى - مهما انتشعبت بهم الدروب - فكانوا فى صف الحياة، فى صف الخصب: «إنهم دائما مشتبكون فى صراع. والدم البارد يريد دائما أن يخضع كل الدم الحار. وأصحاب الدم الحار لديهم نويات كبرى للقضاء على نوى الدم البارد. لكن نوى الدم البارد ماكرون، ولا يهدأون أبدا حتى يصلون نوى الدم الحار إلى خدم، ثم يتصانن، ثم يهل العقاب، ويبدأ كل شيء مرة أخرى».

«ونوى الدم الحار دائما خدم».

«بالله، لا! كان الإسكندر حار الدم، هكذا كان المسيح، هكذا كان سقراط، هكذا كان قيصر. هكذا كان تيمور لنگ وعطيل وبطرس الأكبر وفريدريك الأكبر وحتى فولتير. لكن منذ نابوليون لم يعد لنا إلا انتصار نوى الدم البارد الرهيب فى كل بلد، فاشية وديمقراطية وبلشفية، كلها سواء، عروض مختلفة لبرونة الدم».

إن إدراك لورنس للعالم إدراك فيزيقى فى أساسه، كارتب مرهف الشم ترتعش فتجتأ مخزاه، إدراك سابق على الدعى والتجريد والتنظير. ولورة الحياة العضوية عنده جزء من دورة كونية أكبر تشمل دورات الكواكب فى مداراتها، وإلى الشمس المتجدد، وجاذبية القمر، ومد البحار وجزرها، والجاذبية الأرضية، ودورات الفصول،

وحياة الحيوان والنبات والإنسان. تتحدث المسيحية عن دم المخلص الذى يسفك تكثيرا عن خطيئة آدم الأصلية، ولكن لورنس - عو المسيحية وإن استخدم مصطلحاتها - يرى فى دم المسيح على الصليب تضحية مهدرة، فإنما الذى يعنيه هو البلازما الحية النابضة فى أعناق الأوردة والشرابين، دم الأحياء لا دم الشهداء:

«كانت تعرف، كما تعرف كل امرأة، أن الدم هو عمود الدم، نافورة الاكتسال الحى فى الحياة، فمن ارتفاع الدم وجيشاته تبرز الحياة إلى الوجود. ومهما كان غير هذا، فهو النهر الوحيد الذى يمكن أن تكون متأكدين منه، الدم. كانت الترتيلة تقول «هناك نوع يمتلئ بالدم». وهذا صحيح بشكل خالد. وكل رجل هو مثل هذا النبع وهو ليس الدم المسكوب الذى سوف يمسو كل الخطايا، ولكن التدفق الحى للدم الجديد أبدا المتجدد أبدا، فالدم الميت لا يمكنه إلا أن يئن فى النهاية. والدم الحى هو الجانب الحى الذى يفصل أشكال الفساد القديمة. ورمز تدفق الدم الحى فى الطقوس الدينية هو رمز الإخصاب والإخصاب هو ينبوع الحياة وقد امتلأ بالدم».

«هكذا يقلل السيد الجسد - إن كان لى أن استعير بيتا من ادونيس».

«رؤية لورنس - كرزية سونمرن وياتر ووايلد وكامى وغيرهم، ولكن على نحو أعمق - شرب من الوثنية جديد. إن كرنستانس تفرس زهورا فى شعر عانة حبيبها، كأنما تزدى طقسا من طقوس الخصب البدائية:

«نهبت وقطعت زهور المنثور البرى وشبكتهها فى شعرات صدره، وبعضها فى الشعرات أسفل».

ما الذى ينفذ هذه الرؤية من خطر المواطنة الرخيصة، أو الإسراف فى العاطفية ثلاثة أمور: فى تقديرى.

الأول هو أن لورنس، فى قمة تمجيده الجسد فى أعلى تجلياته، لا يفقد قط حسه العميق بالوجه الآخر للجسدانية: وجه المرض والتآكل والفناء والعدم. فهو شاعر الموت بطل ما هو شاعر الحياة. إنه يدرك أن هذا المجد الأرضى الباذخ لن يدوم إلا أياما أو سنوات قليلة ثم تبتلعها الظلمات. ولكن قصر الوجود الزائل هو، فى ذاته، ما يمنحه قيمة ثمينة ومكانة غالية. إن الحياة لا تساوى شيئا، ولكن لا شيء يساوى الحياة. كما يقول مفكر آخر من طراز مفاهيم كليف. أضوفه مالرو (كتب مالرو مقدمة للترجمة الفرنسية لرواية «عشيق اللبى تشاترلى»).

والأمر الثانى هو أن لورنس يظل محتفظا بروحه النافذة، القادرة على رؤية الأمور من على مسعدة، وإصدار الحكم عليها. إنه لا يفطن عما فى كوميديا الجنس من عناصر الإضحاك العميقة عن الجلال. وفى موضع ما من كتاباته يتحدث ساخرا عن روضة الحقوقيين، إبان هزة الجماع (الأورجاسم)، وأصفا إياها بأنها أمر مضحك سخيف. وفى رواية «تشاترلى» ليس من النادر أن نجد فقرة كهذه:

«ها هو ذا! وليس من الغريب أنها ضحكك فى قلبها سخرية منه، كانت قوتها أعظم من قوته، عليه أن يأتى فى النهاية، مثل كلب يهدو بشكل يائس وراء كليف. وكان وجه الرجل العامل فيه شاحبا ومتصلبا. حبلت فى

اتجاهه بقلق أسومى يرتسم على وجهها الدافئ، وسخرية تضحك خفية فى قلبها».

والأمر الثالث هو أن لورنس لا يقدم الخبرة الجنسية فى فراغ، وإنما يوظفها دائما بالإطار الاجتماعى الذى يسم تجارب رجال ونساء واقعيين. فالبعد الاجتماعى، والفوارق الطبقيّة، ماثلة دائما فى الرواية، حتى لا ننسى لحظة واحدة أن علاقة كونستانس وباركين مهنددة من جراء القانون الرسمى والشرائع المساوية وأعراف المجتمع والفواصل بين الطبقات (كانت هذه الفواصل واضحة المعالم، شديدة العدة فى المجتمع البريطانى فى العقدين الأولين من هذا القرن). إن باركين، فى أعماله، يكنّ ضغينة لمخدومه كليفورد وودجته كونستانس، ضغينة البروليتاريا للاستقراطية. وكونستانس فى أعمالها تكن احتقارا (لا ينفصل عن الانجذاب) للطبقة العاملة التى يمثلها باركين، وآداب سلوكها (أو احتقارها إلى هذه الآداب)، وطريقتها فى المأكل والمشرب وصنع الحب، واللحجة العامية التى تتحدث بها.

لكن هذه التوترات جميعا لا تعدو أن تزيد العلاقة بين الاثنين عمقا وحدة. فى إبراز هذه المفارقات، هذه التناقضات المشحونة بالحب والكراهية معا، هذه الفروقات الدقيقة فى درجات الإحساس nuances تكمن براعة لورنس وصيرته السيكلوجية العميقة. إن كونستانس تحمل من باركين (يعلم زوجها أن لها عشيقا وتواطئه وتجاهله، ويعلم من حوالمها فطيس الناس عميانا) وتقرر أن ترحل مع حبيبها عن هذا القصر الأرستقراطى لتبنى حياة جديدة مع باركين، ومع هذا القادم الجديد الذى

قلت في عنوان مقالى - شاعر التجلى الجسداني في عصر وبتي جديد، عصر ما بعد المسيحية. لك أيها القارئ أن تقبل نظرتي هذه (كما قبلها فر. ليفين وأخرون) أو أن ترفضها (كما رفضها تاس. إليوت وأخرون) ولكن ليس لك أن تنكر عليه الجدية الأخلاقية العالية التي يتناول بها أكثر الموضوعات حيوية في عصرنا، ولا العبقرية الفنية النادرة التي ترصد - مثل مصطل زلازل بالغ الرهافة - أدق حركات النفس والغريزة والعقل، ولا القدرة اللغوية التي طوع بها الكلمات للتعبير عن أرق ظلال الفكر والشعور. للورنس مكان مكن في معبد الجسد، وفي معبد الروح أيضاً - فما كان لي معترف بانفصال بين هذين الأمرين، وإنما كان التكامل - روحياً وعقلياً وبدنياً - هو جوهر رؤياه وغاية مسعاه، إن أدبه ثورة على «فكك الحساسيات» الذي ابتلى به الوعي الغربي منذ عصر النهضة، وارتداد إلى الوعي الغريزي - ديانة اللحم والدم - عند هنود المكسيك، وأهالي استراليا الأصليين، وأبناء إيطاليا الحارة الدافئة. هذه - كما وأها - هي بذور الحياة الوحيدة الباقية في عالم انطرد فيه راية الجسد، وذبلت المشاعر والأحاسيس، وحل فكر الآلة المجرد محل نبض البدن الحي.

لورنس - مثل بليك ودی ساد ورنبو ونقشه وماتر إخوان ذلك الطراز - كاتب متقن^(١)، ومهزلة وصل بين عالمين: أحدهما يتقوض، والآخر يولد. ومن التوتر بين هذين العالمين، من الانقراض التي يجول بينها الكائن الإنساني عارياً قابلاً للانجرار، ولدت رواية «عشيق الليدى تشاترلى» ترميزية رؤيوية Apocalyptic ترى موت عالم قديم، وتبشر بمواد عالم جديد.

ينبض في أحشائها (يتذكر المرء هنا حمل الملكة من الشاعر في مسرحية صلاح عيد الصبوري بعد أن يموت الملك). هكذا تقوم العنقاء من رمادها، وينبض أبو الهول عن نفسه قروناً من النعاس الصجري (تعبير وب. بيلتس)، وتتجدد دماء إنجلترا، وتتبدق نافورة الحس والعاطفة والغريزة، وتشب النار في جمرات الوعي الغريزي بعد طول كمن كانت تستحيل معه إلى رماد.

-ع-

يداعب سير كليفورده زوجته - بالزوج المصري واسع الأفق - حين يعلم أنها حامل فيقول لها:

«كم أنت جميلة! أنت أم عنزاء، مريم عنزاء مثل وردة بدلا من: مثل سوسنة، أقسم بالله أنني أمل أن يكون الطفل جديراً بك. سوف أحضر ألوانى وأحاول أن أرسمك. مريم الحبيثة! - وأنا يوسف الحبيث! سوف أسقط في عبادة العنزاء، عبادة ماري! أية امرأة رائعة أنت!».

ولا تلبث كوستانس أن تفكر قائلة:

«كان كليفورده فسوق غريب. كانت الحياة شيئا يمهله إلى شبح مرعب، وحتى يرضى نفسه، ذاتيته الانانية، كانت قد أصبحت الآن أما غير ملوثة، عنزاء حاملاً بمواد عنزى آخر. كم كان بشعاً! كانت الولادة العنصرية في حد ذاتها بذاة في حين شعرت هي بنفسه الرجل بداخلها. كان الطفل حياة الرجل بداخلها. كم كان مهيئاً أن تنهم بولادة عنزى».

هكذا تكتمل ثورة لورنس على الأخلاقيات المسيحية ومفاهيم الطهارة والعفاف والولادة العنصرية. إنه - كما

حواشي:

- (١) لورنس (نصفه هيروت) ١٨٨٩ - ١٩٣٠): روائي بريطاني، واد في إيستوود بمقاطعة نوتنجام شهر في الحادي عشر من سبتمبر عام ١٨٨٩. تولى دراسته في مدرسة نوتنجام العليا، وكالة الجامعة بنوتنجام، وضع من كتبه الأولى «الطوبس الأبيض» (١٩١١)، «الغالب» (١٩١٢)، «أبناء وعشاق» (١٩١٣) إن كانتا على قدر عظيم من القوة والأصالة كان يبرز من بين جيل الشباب. لاح لبعض الوقت أن مقاضاة الشرطة لروايته «فوس فزح» (١٩١٥) قد بلغت عقبة في سبيل إنتاجه القصص ولكنه أصدر «فراليات» وهي مجموعة من القصائد، وانطباعا عن رحلاته: «الشفق في إيطاليا» (١٩١٦) ثم ديوان «انظر لقد وصلنا» (١٩١٧) ورواية «الغاة الضائعة» (١٩٢٠). ومنذ ذلك الحين تشرت نظرت وأسلوبه تأثرا عميقا بدراسته لأدب التحليل النفسي، وورحلاته إلى إيطاليا وسويسريا وهولميسيكو وإستريا. واتسعت هذه النغمة الجديدة في «نساء عاشقات» (١٩٢١)، «عصا هارون» (١٩٢٢)، «القتل» (١٩٢٣)، «البحر» (١٩٢٣)، «انجلترا بادي إنجلترا» (١٩٢٤)، «سانت ماور» (١٩٢٥)، «الشمبان المنجوع» (١٩٢٦). تشمل كتاباته المنفردة: «البحر وسويسريا» (١٩٢٦)، «التحليل النفسي والأشعر» (١٩٢٦)، «فانتازيا البلاشعور» (١٩٢٧)، «دراسات في كلاسيات الأدب الأمريكي» (١٩٢٣) وثلاث مسرحيات هي «تزل مسز هارويده» (١٩١٤)، «الس وأسفر» (١٩٢٠)، «داو» (١٩٢٦) ومجموعة من مقالات عنوانها «صباح في المكسيك» (١٩٢٧) وأخرى عنوانها «أزهار الثالوث» (١٩٢٩). كتب أيضا مسرحيات في التاريخ الأوروبي وبقول لورنس هـ. دافيدسون عام ١٩٢١، ثم نشره بترجمته الحقيقية عام ١٩٢٥. توفي بالتهن في فنس قرب مدينة نيس بفرنسا في الثاني من مارس عام ١٩٣٠، كان من أقوى الروائيين الانجليز المحققين، استحوذت عليه، على نحو متزايد، مشاكل الجنس، خاصة في أعماله الأخيرة. رويما كان تحليله القوى للدافع الجنسي هو أبرز ما يميز عمله، ولكنه كان موهوبا موهبة كبرى في تفسير المظاهر الطبيعية، وكثير من عمله الوصفية تدم على بساطة روحية وقدره فنية. انظر هـ.ج. سليجمان: د.ه. لورنس (١٩٢٤)، مجموعة قصائد د.ه. لورنس (١٩٢٨)، ستيفن برتر: د.ه. لورنس: دراسة

مبدئية (١٩٣٠) (نقلا عن دائرة المعارف البريطانية، مجلد ١٣، جامعة شيكاغو ١٩٤٥، ص ٧٩٦).

- (٢) هذه ثلاث نسخ من الرواية تتفاوت تصورها، قليلا أو كثيرا، وجميعها من نشر دار بنجوين: «النسخة الأولى من عشيق اللبدي تشاتراي» (وهذه هي التي ترجمها د. أمين المعريطي، سلسلة روايات الهلال، مارس ١٩٨٩)، «جون توماس ويدي جين» (في العنوان كتابه من القصص والفرج)، «عشيق اللبدي تشاتراي»، وابت أحد الباحثين - من طلاب الدراسات العليا عندما - يعكف على مقارنة هذه النسخ الثلاث، وتكتب تطور رؤية لورنس الفكرية والفنية فيها، واستخلاص دلالات التغيرات التي أحدثها.

- (٣) يقول أليور إيفانز في كتابه «موجز تاريخ الأدب الانجليزي» (ترجمة د. شوقي السكري، د. عبد الله عبد الحافظ): «عرف هو عمال المناجم، وروايتهم ومنازلهم الصغيرة التي يتكسبون فيها، ومظاهر الفطنت والوضاعة ورائحة اللعاب الكريهة. كما خبر أيضا الأرب القريب منه، ونلاحظ أحيانا حنينه لروائحه البقلة، وإبواب التمو الذي تشبه أصوات الطيور ولأثار أقدام الثعالب على الجليد.

- (٤) أود أن أخدم مقالتي بهذا المختطف من كتاب «إدجروستر» أركان الرواية» (ترجمة كمال حيا جاد). كان فريستر، وهو ذاته روائي كبير وناقد حساس - من اكبر المعجبين بلورنس، الدافعين منه في وجه هجمات توماس. إبيريت وأتباعه، معذرة لطلو المختطف، ولكنه أشد تكاملا من أن يقبل الاجتزاء:

«لا عجب أن يكون د.ه. لورنس قد قام بدراستين متعمقتين ليلافيل، لأن لورنس في رأيي هو الروائي اللتين الوحيد الذي يكتب اليوم (في زمن تأليف الكتاب: ١٩٢٧ م.ض.ف). والباقيون مغالين في الخيال أو وعظ. فهو الروائي الوحيد الذي تسيطر الأغنية على كتابته، وهو الذي يملك الصفات الشاعرية الجميلة، ومن النبت أن نتقدم. ولكنه يشجع على النقد لأنه واعظ أيضا، وهذا الوجه الثاني فيه يجعله صعبا مضللا، فهو واعظ واسع النكاه يعرف كيف يلعب بأعصاب سامعيه. ولا يخجل أماننا شيء أكثر من أن تجلس أمام من تظنه نيك، إذا صنع التعبير، ولجأة يركك في محبته، وقد تصبح «الذهب» إلى الشيطان إذا تواضعت بعد ذلك، وبهذا تعرض نفسك لضحية أشد. وموضوع العظة مشير للاضطراب أيضا فهو إما مواجهة واما نصيح لدرجة أنك لا تستطيع أن تتذكر في النهاية ما إذا كان يجب أن يكون لك حد وتلتك أنك لا فائدة منك. فالتضيق وحلاوة الشهد التي هي رد الفعل لكل مناهك تشمل فيما بينها الجزء الرئيسي من عمل لورنس، وتعود عظمته إلى البراء كثيرا لتستند إلى له المسمية مع دستورفسكي، ولا إلى تضام لافيل، ولكن إلى شيء فني جميل».

هنا، عبد الفتاح

الفكر الدينى حائل بالمعاشاة بين الكون والجسد والمكان . فقد رأينا أن الإنسان الدينى يصيبا فى كون متفتح وأنه إنسان متفتح على العالم .. وأنه على اتصال بالآلهة، ويشارك فى قداسة العالم .. ولقد رأينا ذلك فى تحليلنا لبنية المكان المقدس: فالإنسان يرغب فى أن يقيم «مركزاً يمنحه إمكانية الاتصال مع الآلهة»^(١) . فممكن الإنسان عالم مصغر، وجسده كذلك، وبالتالي فإن الجسد كالكون هو - فى نهاية المطاف - موضع أو جملة من الشروط أو الوضعيات فالعمود الفقرى فى جسم الإنسان يشبه العمود الكونى، والآنفس تتوحد مع الرياح.

ومهمتنا فى التمثيل هى التوسيع الدائم لرقعة حركة الجسد، ومعنى هذا الحصول على طبيعة الجسد الأولى^(٢) . والتمثيل الصامت هو أصدق تعبير عن الجسد، إنه يمثل نوعية من الشعر يُعبر عنها فى تشكيل بصرى.

ويرى توما شيفسكى - وهو واحد من رجال المسرح المعاصرين المتعاملين مع الجسد - أنه عندما تستسلم الكلمات تبدو الحركة وبرز دورها . فالحركة تتبع من مطاطية الكلمة، ترينا ذلك الذى تتردد الكلمات فى التعبير عنه^(٣)

لقد أكدت الأعمال المسرحية فى الحالتين الأخيرة من القرن العشرين بشكل لا يدعو للشك، عمق أزمة الكلمة فى المسرح المصرى والعربى والعالمى. وتعود بدايات هذه الأزمة - عالميا - إلى نهايات القرن التاسع عشر، وهى تتاج طبيعى لمراحل التطور فى بدايات حضارتنا المعاصرة. فنلاحظ أن هذه الأزمة قد اتضحت معالمها



تنويعات مسرحية على معزوفة

الجسد الإنسانى

بعد الصرب العالمية الأولى، وبعد مولد الحضارة التكنولوجية الهائلة في مختلف اللادين والمجالات مما ساعد على تفاقم أزمة الكلمة.

والسؤال المطروح: ما الذي يمكن فعله عندما تصبح الكلمة غير قادرة على "مبير عن أدق المشاعر الإنسانية، عن الأحاسيس الدفينة للشخصيات التي تؤدى أدوارها فوق الخشبة. "إن الكلمات تولج الزيف، وتتفنع بالكذب، هذا - وبالتحديد فى هذا المربع، حيث تستسلم الكلمة، تظهر الحركة، فالحركة تتجاوز بشاعة الكلمة، وترينا ما تعجز عن إبدائه!"

إن توماس هيفسكى يبحث فى فنون الصبغ المسرحية الجديدة، يحللها ويشرحها بمصغ الجراح، ليستفيد منها فى مسرحه. وصياغاتها المسرحية أقرب إلى المسارح التى تتعامل مع الجسد البشرى وفنون التمثيل الإيحائى والصامت، فيظهر لنا فى مسرحه عالم جديد، زاهر بعدن تقص علينا الرؤى والأفكار دون حاجة إلى حرفية الكلمات. "إن كل شعور حقيقى لا يمكن تفسيره فى واقع الأمر، فإن تفسيره أو توضحه معناه أنك تخونه. يمكن ترجمته أو تأويله عندما تماهض على سره ولا تهر به علانية، فالتمبير الحقيقى يخفى ذلك الذى فى العان. إنه يقف على النقيض من روح الطبيعة الفارغة وواقعها، مقدما بواسطة الترتيب المعاكس لها، قدراً كافياً من التفكير.

إنه لخطأ فادح اعتبار التعمير المرمكى الجسدى بديلاً عن الكلمة، واتفق فى هذا مع الممثل والمخرج الكبير جان لوى باروى فى أن التعمير الجسدى يكتب أهميته من مدى خدمته للنص الدرامى المكتوب^(٥) ورغم أن

التهافت على التعمير الجسدى المسرحى يعود سببه إلى الحاجة إلى اكتشاف المجهول، حيث أمست الكلمة عملة مستهلكة أدت الغرض من وجودها حتى صارت مثقلة بالمللوات، إلا أنه حتى فى مجال الكلمة مازال هناك الكثير مما هو مجهول، فالأمر يتوقف على الكيفية التى تستخدم بها اللغة بحيث يمكنها إما أن تكرس ما هو معروف وتقليدى، وإما أن تفتح على عالم يتم اكتشافه بعد. وفى رأى - أن اللغة باستطاعتها التعمير عن الصمت مثلاً، كما أن الإنسان استطاع عن طريقها أن يطق طريقة مثلى للاتصال الإنسانى والتواصل ومن ثم للتطور - إذا كانت هناك وسيلة قادرة على ترجمة مشاعر الإنسان ومنجزاته فى اللغة التى أبدعها هو نفسه. ورغم ذلك فلا يمكننا أن ننكر أن اللغات الآن تبذل نفسها للتعبير عن الأكاذيب التى يخلقها عالمنا كل يوم، فعلياً "أن تعطى لكلمة القبيحة معنى أكثر نقاءً"^(٦) وحتى نحصل على هذا النقاء يمكننا اللجوء إلى فنون الرقص والباينتومايم والموسيقى، أما إذا أردنا عرض مسرحيات فلا مفر من التعامل مع الكلمة والحوار دون أن نخطئ من العرض بفن المسرح^(٧).

لكن العرض المسرحى عند كسريخ وأرتو جروتوسكى وباريادبريث وشيفستر وبروك يعتمد على مفردات لغة تستقى أسستها من فنون البصرية والتشكيلية وتعتمد على جسد الممثل، وتستند فى تأويلها ليس على الكلمة فقط بل تقم على استنفار كل مفردات هذه اللغة والكثف عن أسرارها. وفى هذا لم يكونوا بمعزل عن العلوم الإنسانية (الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا والسميولوجيا والتاريخ وعلم النفس) وإنما

استمدوا منها الأسس التي صاغوا عليها نظرياتهم حول المسرح. وحاولوا بفضل الاستفادة من إنجازات هذه العلوم الإنسانية أن يضعوا الجسد الإنساني/ جسد الممثل/ تحت مجهر الاكتشاف، للولوج داخل النفس البشرية والبحث فيها عن منابعها وأصولها، والعودة بهذا المنهج إلى المرجعية الأولى والمصادر الجوهرية للإبداع المسرحي.

لقد تعاملت السيميولوجيا مع جسد الممثل وحركته كعلامة بصرية تندرج في إطار منظومة العلامات السمعية والبصرية التي تشكل لغة العرض. كما اعتبرت جسد الممثل إحدى قنوات التواصل التي تحمل رسالة العرض للمستلقي، والوسيط الذي يربط بين العالم الخارجي وبين مرجع المسرح في الواقع. واعتبرت حركة جسد الممثل ووضعيته وعلاقته ببقية أجساد الممثلين وبالفضاء تجسيدا لعلاقات القوى التي تتحكم بالبنية العميقة للنص والعلاقة الحميمة مع المتفرج. فالتطرق إلى مفهوم الجسد في المسرح لا يعنى اقتصر بحث هذا المفهوم على مستوى جسد الممثل، وهو الجسم الرئيسى الذى يقوم عليه العرض المسرحي، أى من خلال وضع الجسد في العرض، وعلاقته بمصادر التعبير الأخرى، وإنما أيضا طرح وضع جسد المشارك بالظاهرة المسرحية من متفرج وجمهور على اعتبار أنه يشكل كتلة بشرية هي جسم اجتماعي يعطى لهذه الظاهرة معناها الإنساني والاحتفالي. وهذا يفترض البحث في ماهية الظاهرة المسرحية على المستوى الاجتماعي الفني. والمقصود بذلك العلاقة التي تخلقها العملية المسرحية من جهة^(٨)، والتلقى من جهة أخرى.



وه اللعبية الكامنة في جوهر المسرح، ووسيطا ينقل عدوى التأثير والتأثير إلى المطلقين، ويصیل العرض المسرحي تجربة صوفية ونوماً من المشاركة.

أما علم النفس فيتعامل مع فن التمثيل المسرحي خاصة و التمثيل عامة كحالة من الاستحضار: تسمح للـرغبات الدفينة المكبوتة في اللاوعي أن تظهر على السطح مما يؤدي إلى التنفيس والتطهير. وبالتالي فإن الجسد الذي يشكل وعاء للـرغبات المكبوتة يتحرر من المنوعات التي تثقل عليه حين يدخل في إطار شفعية الآخر. وقد استثمر علم النفس حالة الأداء التمثيلي في العلاج النفسي ضمن ما أطلق عليه اسم «السيكودراما»^(١١).

«وفي تطور أحدث للعلوم الإنسانية ظهرت دراسات ومناهج بحث تقع على مفترق الطرق بين هذه العلوم فتجمع بين الأنثروبولوجيا والسوسولوجيا وعلم الجمال وعلم الظواهر وتبحث في ميكانيكية الإدراك ضمن التجربة الجمالية»^(١٢)

إن علم الحركة يرصد التواصل الذي يتم بحركة الجسد وتعايير الوجه، والتأثير المتبادل بين الحركة والكلام، وبين الحركة والغضاء، انطلاقاً من أن التعبير الجسدي ينبع من منظومة مرمزة يتعلمها الإنسان تدريجياً، وتغير بتغير الثقافات والحضارات.

من منظور تاريخي تعامل علم حركة الجسد على ضوء الجماليات السائدة وقواعد الأنواع والأشكال المسرحية؛ فقد بينت بعض الدراسات أن التراجيديا تحذف حركة الجذع، وتترك الحرية للأطراف في حين أن الدراما السيكولوجية لا تستخدم سوى الوجه واليدين. أما

إن تصديد العلاقة التي تنشأ كل مرة بين هذين الجسدين أمر ضروري لفهم وتقدير أبعاد الفعل المسرحي وتمييزه عن أية ظاهرة فنية أو أدبية أخرى. فالفرق واضح بين وضع جسد متفرج المسرح، ووضع جسد المشارك في احتفال أو كرنفال، وبين قارئ كتاب أو مشاهد فيلم سينمائي أو متابع التلفزيون القابع في كرسية. فالجسد في كل حالة من هذه الحالات يتصرف ضمن قوانين اللعبة، وهناك دائماً تمايز ما يخلق بين الممثل والمتفرج حسب وسيلة التعبير المستخدمة، فكل نمط مسرحي أو احتفالي يفترض نمط علاقة محددة^(١٣)

أما السوسولوجيا فقد اعتبرت أن تقنية جسد الممثل وحركته ووضعيته محكومة بالظروف المحيطة به سواء الثقافية أو الاجتماعية، كما تعاملت مع جسد الممثل في المسرح بالمقارنة مع جسد الممثل في باقي الفنون البصرية كالسينما والتلفزيون، فاعتبرته حضوراً حياً يشكل بعد ذاته دعوة للمتفرج ليخرج من عزلته كفر د ويدفعه للاجتماع بالآخرين^(١٤)

وتعاملت الأنثروبولوجيا مع موضوع الجسد بشكل له خصوصيته. فقد اعتبر هذا العلم جسد الممثل وسلوكياته في العرض المسرحي حالة ببولوجية وذنية وثقافية خاصة تختلف عن جسد الإنسان وسلوكياته في الحياة المدنية، لأن الممثل يبدأ من مرحلة التدريب وتحضير الدور وصولاً إلى مرحلة الأداء يستثمر بشكل أو بآخر الطاقة الكامنة في جسده للوصول إلى سيطرة كاملة على مراكز القوى والتوازن. كما اعتبرت الأنثروبولوجيا جسد الممثل مصدراً للاحتفالية لأنه النواة التي يتم من خلالها استعادة وإحياء العناصر الطقسية



القوى والتناقض بين الشخصيات والمعامل الاقتصادية والاجتماعية التي تكمن وراء العلاقات الإنسانية ومساراتها.

ويعد علم التجاوز Proxénique من الدراسات الهامة الرابطة جسد الممثل بحركته في الفضاء. أسس هذا العلم عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي إدوارد هال ووصل فيه إلى تحقيق خلاصة بين علم الظواهر وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا وعلم الأعراق.

وعلم التجاوز كما يعرفه إدوارد هال في كتابه «اللفة الصامتة» و«البعد الخفي»^(١٤) هو طرح لنظرية حول الثقافة تقوم على مفهوم التواصل وعلى فكرة أن الناس يتجاوزون لغة تتجاوز الكلام هي لغة التصرف لأن التصرفات الإنسانية تشكل منظومة لغوية هي إظهار خارجي للأحاسيس الداخلية. ودراسة هال تتجاوز العلاقة بين الكلمة والحركة إلى العلاقة بين اللفة وبقية النظم الثقافية كالمكان والزمان، فالمكان لا يحقق التواصل فقط وإنما يعتبر الناظم لكل مظاهر الحياة الفردية

الأشكال الشعبية فتبرز حركة الجسد بأكمله، وعلى نقض ذلك يلقي فن الإيهام تعابير الوجه ويهيئها ويبرز وضعيات الجذع بشكل كبير.

ومن الجوانب التي تناولها علم الحركة كذلك، تقصى الأبعاد الفيزيولوجية والميكانيكية للجسم. فقد بينت الدراسات الفيزيائية أن الجسم يمتلك ما يسمى بالقدرة على التحرك، وهي وظيفة ديناميكية تبعث الحياة في جسد الممثل، وتقترب كثيراً من مفهوم «الاحتفاظ» Motion الذي أعد أساساً لاداء الممثل الطقسي. وفي تطوير لهذه الفكرة تبلورت بعض الدراسات حول محاولة تقصى القوى في الجسد الإنساني وإمكانية إعطاء أكبر قدر من المردود الفسيولوجي الحركي بأقل كمية من الجهد. وهذا ما تجلى بشكل واضح في دراسات ديولف فوج لابان وفرانسوا بيلسارت ومول جاك والكروز حول الحركة^(١٥).

اعتبر بريشت العلاقة الوثيقة بين وضعية الجسد والسلوك الإنساني من أهم العناصر التي يجب أن تثير اهتمام المخرج والمخرج مما ألتها ترجمة بصرية لعلاقات



والابتعاد عن أى تلامس عن قرب أما ممثل المسرح الشعبي الذى يقدم فقراته فى الهواء الطلق فيضطر بحكم اتساع المكان لأن يبالغ فى حركة جسده لجذب المارة ويضعهم للتوقف لمشاهدة ما يقدم، وهو محروم من أية نقطة للارتكاز، ولذلك يؤدى دوره دون أن يعرف من أية زوايا تنصب عليه النظرات، وما الذى يبدو من حركته وما الذى يخفى، وهذا ما يفرض عليه شكل أداء خاص إلى ما هنالك من امثلة عن الأعراف الحركية المختلفة باختلاف الجماليات والشروط المكانية.

الرقص والمسرح

تقول الدكتورة حنان قصاب فى محاضرتها عن تأثير فن الرقص على جسد الممثل^(١٥) ولقد عرف الرقص والمسرح منذ بدايات القرن العشرين تطورا هاما تبلور فى إطار الهدائة، وأخذ أفاقه ضمن حركة التجريب التى طالت الفكر والفن والأداب وأشكال التعبير أيضا، ولئن كان هذا التطور قد أدى إلى تفجير كل من الرقص والمسرح من الداخل وإلى إحداث ثورة فى شكل ومضمون كل منهما على حدة فإن إحدى تجلياته تمحورت حول جسد المؤدى تمهيدا، فادت إلى خلق شكل جديد من الأداء الحركى فى الرقص، كما لعبت دورا هاما فى توظيف جسد الممثل فى المسرح، ومتابعة حركة التطور الفنى منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا تظهر أن العلاقة بين الرقص والمسرح قد أخذت توجهين أساسيين:

الأول: التبلور فى بدايات القرن العشرين ضمن إطار الدعوة لتحقيق الفن الشامل، بمعنى أن الرقص أخذ

والاجتماعية. ولذلك فقد بحث هال فى كتبه الطريقة التى ينظم فيها الإنسان الفضاء الذى يتحرك فيه والمسافات الفاصلة بين الناس فى لقاءاتهم اليومية.

وضمن للنظور الجديد الذى يطرحه علم التجاوز يمكن أن ينصب العمل الإخراجى على وضعيات الممثلين وحركتهم فى الفضاء المسرحى ونظراتهم أيضا، وعلى العلاقة المكانية التى تنشأ فى كل لحظة من لحظات العرض بين جسد الممثل (الشخصية التى يؤديها) جسد الممثل الآخر (الشخصية الأخرى)، بحيث تكون هذه العلاقات المكانية ترجمة لوضع الشخصية فى الفضاء الدرامى ويمكن كذلك لهذه العلاقات الحركية فى المكان أن تكون تصويرا للبعد الأيديولوجى للمسرحية.

والواقع أن علم التجاوز يطرحه العلاقة بين حركة الجسد ونوعية الفضاء يسمح هو أيضا بقراءة جديدة لتطور الأداء عبر التاريخ على ضوء الأعراف الجمالية وشكل المكان، فالممثل فى التراجيديا اليونانية كان يؤدى فى مسرح مكشوف وواسع ولذلك كان القناع ضرورة عملية لتضخيم صوته، وكانت الحشوات على الصدر والأكتاف والقباقيب المرتفعة فى القدمين وسيلة لتكبير أبعاد جسده بحيث يتناسب مع بعد المتفرجين عن مكان الأداء. وقد أدت هذه الخصوصية والطول العملية التى تجتمعت عنها إلى نوع من الأداء الحركى البطيء للمتمم به هذا الأداء والمطروح به. وفى التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية تكون العلاقات المكانية بين أجساد الممثلين محكومة بأعراف مسرحية صارمة كالتوجه بالجسد لجمهور ورسم علاقة مجابهة كاملة معه عند الخروج من الخشبة، وبأعراف اجتماعية كترك مسافة بين الأجساد

وجود أعراف حركية مقننة وخطوات ووضعية ثابتة لم تتغير منذ القرن السابع عشر، ورغم دعوات الفرنسي «نوفير» في القرن الثامن عشر إلى التخلص من هذه الأعراف الحركية البالية حتى يصبح الرقص نسخة أمينة من الطبيعة ، ورغم تجربة الراقصة الأمريكية إيزابورا دنكان التي تجرأت على تحقيق ذلك فعليا في بدايات القرن العشرين، إلا أن الرقص الأوروبي ظل محافظا في تلك الفترة على هذه الأعراف ولم يتخلص منها تماما واكتفى بتطويرها وتطعيمها بوسائل التعبير الأخرى. ولعل من أهم طواري هذا الرقص هو ميشيل فوكين - مصمم الرقص في فرقة الباليه الروس التي تأسست عام ١٩٠٠. لقد بدأ ميشيل مسيرته الفنية متجولا في مدارس الرقص الكلاسيكية الروسية وهو لم يبلغ أعراف الباليه وحركاتها الرامزة تماما، وإنما طورها حيث لا تقتصر الحركة على الذراعين والساقين وإنما تشمل الجسد كله.

ويعتبر السينوغراف والرسم الألماني أوسكار شليمير الذي عمل ضمن مدرسة الباهاموس الألمانية من أوائل الذين مهدوا الطريق لهذا التوجه ضمن عمله في إخراج الباليه والأوبرا، فقد أسس شليمير ما أسماه الرقص المسرحي، الذي يقوم على أولوية العلاقات بين الجسد الإنساني والغضاء التكميلي والتجريدي للخشب، وعلى استثمار كل إمكانيات الحركة في الفضاء، لم يكن هدف شليمير تقديم عرض متكامل بقدر ما رمى إلى تفسير ويرتوار من الحركات والأشكال يتلامح مع العصر الصناعي، ولذلك يقترب مفهومه كثيرا من مفهوم البيوميكانيك الذي طرحه ما يوهولد، ومن مفهوم المثل الدمية الخارفة الذي بلوره كريج.

موقعه ضمن مكونات أخرى تضافرت معا للوصول إلى فن يشمل كافة وسائل التعبير الفنية، وذلك التوجه لم يمس جوهر الأداء الحركي من الداخل لا في الرقص ولا في المسرح.

الثاني: تيار قام أساسا على رفض القوالب الجامدة للحركة ورفض الأعراف والقوانين، واستثمار كل قدرات الجسد الكامنة في اتجاه حرية أكثر في التعبير، وهذا التوجه الثاني كان له التأثير الأكبر على جسد المؤدى راقصاً أو ممثلاً، ولم يقف الأمر عند هذا الحد لأن التعامل الجديد مع الجسد، ومع الحركة في التعبير الفني طال مفهوم الجسد في الحياة أيضا، فادى إلى خلق نوع جديد من التجارب تتوضع على الحدود بين الرقص والمسرح ويتجاوزهما أحيانا لتصل إلى حد التجربة الصوفية والطقسية - إلا وهي العروض الأدائية والحدث وفن الجسد.

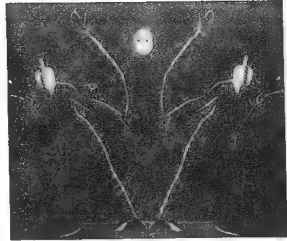
وتؤكد الباحثة العربية على أنه قد واکب تطور الرقص تطور المسرح والفنون كافة وخضع معها لنفس العوامل المؤثرة، حين لامس أداء الممثل أو الراقص وحركته الجسدية لم يكن ذلك في البداية باتجاه تغييره جذريا من الداخل، وإنما - على حد قولها - باتجاه ربطه بتجميع عناصر العرض للتوصل إلى العرض الشامل الذي تتداخل فيه وسائل التعبير ويتحقق فيه دعوة ريتشارد فاغنر الشهيرة إلى اجتماع الفنون.

لم يكن لنظريات الرقص في بداياتها تأثيرها المباشر على توظيف الجسد والتعامل معه بشكل جديد، لأن الرقص كان يعنى الباليه، وفن الباليه كان يقوم على



بعدم قدرة المتفرج قراءة هذه الكتابة الجسدية وفك تنويحات معزوفتها؛ لأنها لا تنتمي إلى روائع محددة. لذلك تبلورت مؤخرًا القناعة - كما ترى الباحث العربي جنان قصب - بضرورة تجاوز الهستيريا الجسدية إلى ما يمكن أن يشكل لغة حركية متكاملة تحافظ على أهميتها كنظام تعبيرى» (١٦)

فيجوز المسرح الجديد هو أنه مسرح يبحث عن الحقيقة والبحث يتطلب وسيطا، إلا وهو الممثل، والطريق إلى الوصول حسبا يقول جروتوفسكي يتمركز في التأكيد على العلمية الروحية للممثل، الذي ينبغي أن يصل بواسطة جسده إلى أعماق ذاته (١٧) ويحدث هذا فقط عندما يصبح الممثل عاريا... عاريا حتى من أدق دقائق المناطق حساسية.



لم يكن المؤدى عند سليمان مجرد ممثل ولا راقص، وإنما كان شكلا تجريبيا وجسدا متحرك في الفضاء تساهم الأزياء الموحدة في محور فنيته ككائن إنساني، وهو عرضة للتجول الدائم في كل مرحلة من مراحل الحركة.

ولئن كانت الحركة الجسدية هي أساس الأداء وجوهر التعبير في الرقص وفي العرض المسرحي، فإن ذلك لم يمنع من وجود قيود أعاق حركة الجسد العفوية ولجمت حركته خلال قرون طويلة حتى حررت في بدايات القرن العشرين وحتى اليوم. لقد كان الخط الناظم لفنون التعبير الجسدى في البداية هو الرغبة في التخلص من اللغة الحركية اليومية للتوصل إلى نوع من التواصل أعمق وأشمل وإلى تعبير جديد أكثر عفوية وأكثر بدائية ترتبط فيه الحركة بمسار عضوى وشخصى حسب تعبير جروتوفسكي، لكن هذه الرغبة سرعان ما تصطبغ

الهوامش:

- (١) مفهوم الجسد في المسرح الشرقي والغربي - د. ماري إلياس - مقالة في مجلة المسرح عدد ٨٢.
- (٢) هذا، عبد الفتاح: ملاحم المسرح البولندي التجريبي المعاصر - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٤، صفحات (١٨٨ - ١٩٠).
- (٣) ترجمة لحوار المصالح المسرحي البولندي توماشيفسكي مجلة ديالوج - Dialog، البولندية رقم ١٠ عام ١٩٦٩.
- (٤) نفس المرجع السابق.
- (٥) حوار مع ريتيه نو أبالويا: نورا أمين مجلة المسرح لكتوبر ١٩٩٥.
- (٦) المرجع السابق.
- (٧) المرجع السابق.
- (٨) د. ماري إلياس ودراساتها ومفهوم الجسد في المسرح الشرقي والغربي، - مطبوع.
- (٩) نفس المرجع السابق.
- (١٠) د. حنان قصب حسن: «جسد الممثل على ضوء العلوم الانسانية» مجلة المسرح عدد ٨٢.
- (١١) المرجع السابق.
- (١٢) المرجع السابق.
- (١٣) د. حنان قصب: «تأثير نظريات الرقص في توظيف جسد الممثل».
- (١٤) المصدر السابق صفحة ٨٦.
- (١٥) من محاضرة بعنوان تأثير فن الرقص ونظرياته على أداء الممثل في المسرح المعاصر. وقد قدمت لها د. نهاد صليحة. وهي دراسة قدمتها الباحثة حنان قصب داخل دراسات المهرجان الدولي السابع للمسرح التجريبي عام ١٩٩٥.
- (١٦) نفس المرجع السابق.
- (١٧) هذا، عبد الفتاح: ملاحم المسرح البولندي المعاصر - من إصدارات المجلس الأعلى للثقافة صفحة ٧٢.





عبد الله خيرت

الحياة الجنسية عند العرب

تأليف: صلاح الدين النجد

المكتبة أن يرسله إلى ورشة التجليد حتى يلتفح به عدد كبير من القراء، ولكنني تراجمت خجلاً في اللحظة الأخيرة.

كانت شهرة هذا الكتاب تسبقه في كل مكان ويتباهى المثقفون بأنهم عرفوه، ولم يكن ينافسه في هذه الشهرة إلا «مذكرات...» التي لم أصدق منها حرفاً لأنها مكتوبة بخط اليد الذي يسهل فيه التزييف بالحنف أو الإضافة، وحين سئل يوسف إدريس بعد أن حصل على جائزة «محوار» الشهيرة - وقد رفضها فيما بعد - عن مصادر ثقافته التي أثرت في أدبه قال مُدلاً رجوع الشيخ.

أكثر من ربيع القرن الرابع

الحياة الجنسية عند العرب

طبعة الأولى

محرر

استشرى - وجدته قد ازداد اعتراه وتمزقاً، ففكرت أن أطلب من أمين

أتيح لي في زمان الصبأ الذي ولّى كناية خيال، أن أقرأ بشغف كتاب «رجوع الشيخ إلى صباه» وقد تم هذا دون جهد كبير مني؛ فقد كان الكتاب موجوداً في مكتبة الدار المصرية للتأليف والنشر، وكان مبدولاً لقارئة - عيني عينك - في تلك المكتبة الحكومية، وقد لغت نظري بصفحاته المتهترئة وضاعة حجمه ونظافته كذلك؛ فلم يكن التراب يغطي مثل كثير من أمهات الكتب، مما يعني أن الأيدي لم تكن تكف عن تبادلها، وكانت استعارة أي كتاب مُيسرة في تلك الأيام، فحملته كما يحمل البخيل كنزه ووددت أقرؤه وأعيد قراءته، وحين عدت به بعد وقت طويل - لم يكن سوء الظن قد

ولكن القيمة الحقيقية لهذا الكتاب ومكانته وسط أقرانه من الكتب المشابهة وسبب شهرته الذاتية، لم تظهر لى إلا حين قرأت كتاب الدكتور صلاح الدين المنجد هذا «الحياة الجنسية عند العرب» فقد ورد ذكر الكتاب فى الفصل الذى كتبه بعنوان: المؤلفات الجنسية، وإذا به قطرة فى بحر هذا النوع من الكتب التى ألفها العرب، ويعد أن يذكر اسم الكتاب يقول: «الذى نال شهرة كثيرة على هزاله، ثم جعل سبب هذه الشهرة بأن الكتاب مطبوع ومتداول وجيد؛ لأن مؤلفه أحمد بن سليمان كتبه بإشارة من السلطان سليم خان عام ٩٤٠هـ، فى حين ما تزال أمهات الكتب الجنسية القديمة ذات الوزن مخلوطة مبعثرة فى مكتبات العالم تنتظر من ينهض بتحقيقها ونشرها؛ لأنها كتب - والعجدة على المؤلف - حفلت بكثير من النصائح والوصفات الطبية التى لا تزال صالحة إلى الآن، وامتلأت بأبحاث ووقائع وقصص ذلك الجانب المرح من تاريخ الحياة العربية. ومن حق القارئ العربى الآن أن يتعرف عليها.

إن كتاب الدكتور المنجد يبرز بوضوح حقيقة قد تدش القارئ وهى أن الجراة والبساطة والتلقائية التى كانت طابع الكتابة فى ذلك الموسوع الذى نسميه الآن «حساساً» قد انقلبت إلى ضعف وتورية ورغبة فى التغطية، وأن الحرية التى كانت تسمح للكاتب أن ينطلق على سجيته مفترضا حسن النية فى قرائه ومفركا أن القيم الدينية تحول بينهم وبين البحث عن الإثارة واعتبارها هدفاً، هذه الحرية تحولت إلى جبن ظاهر أحاط الكاتب بكثير من الرقابة الذين يحاولون بينه وبين الكتابة.

ويطلق المؤلف - بعد أن يستعرض باختصار تاريخ الحياة الجنسية عند العرب - على العصر العباسى عصر الجنس، ويعدد الأسباب التى ميزت هذا العصر بتلك السمة، ومنها الحضارة التى نعمت بها بغداد والفنى العريض بالإضافة إلى تأثير الفرس المستعربين، ولكن أهم سبب كان الحرية المطلقة التى نعم بها الناس فى تلك الفترة .. وهكذا نشأت صناعات جديدة كصناعة القيانة

وأصحابها هم المسؤولون عن القيان والجرارى.. «.. فكان هؤلاء القيانون يأتون بالنساء من أقطار شتى وبلاد مختلفة، فيتعهدهن بالإنابة والتكليف والتجميل، يعلمون بعضهن الغناء أو يحفظوهن الأدب والشعر، وكُنَّ.. كما يقول الدكتور طه حسين - مبتذلات سلاحهن الإغراء والفطنة والخلاعة..»

وسنجد سير هؤلاء القيان مفصلة فى كتاب الأغانى.. ولم يقتصر دورهن على الهواية والجنس، فقد تدخلت كثيرات منهن فى شئون الحكم وسيطرن على الخلفاء والأفراد.. كما قال ذلك الكتاب الموسوعى، كما أن طرفاً من أخبارهن موجود فى كتاب ألف ليلة وليلة، وهو كتاب مهذب إذا قيس ما فيه بما فى كتاب الأغانى .. ويمكن للقارئ أن يتساءل: أما كان هذا الكتاب جديراً بالشفقة التى قامت حول ألف ليلة .

وكان من الطبيعى فى هذا الجو أن تتغير النظرة إلى لعب أو الجنس، فلم يعد الشاعر يمر على الكيان يقبل ذا الجدار وذا الجدار،

ولم يعد يفتق من حبيبته «بالذى .. لو
أبصره الواشى لقرت بلايله» ولم
يعد يمتلك الجنون إذا سمع اسمها
دون أن يراها .. ولقد ذهل أهل
البادية أصحاب الحب العذرى من
هذا التحول .. ووسال واحد منهم:
« - ما بال الحب اليوم غير ما
كان بالأمس؟

فجيب صاحبه:

« كان الحب فى القلب فانتقل
إلى المعدة .. كان الرجل يهب المرأة
.. يطيف بدارها حولاً، ويفرح إن
رأى من رآها، وإن ظفر منها -
بمجلس تشاكيا وتناشدا الأشعار ..
وهو اليوم يشير إليها وتشير إليه،
ويصدها وتمصده، فلان لاجتماع
لم يشكوا حبا ولم ينشدا شعر ..
ولكن ...».

وقبل ذلك فى العصر الاموى
كانت بوابر هذه الجراة قد ظهرت
كما تبين هذه القصة التى حكاهما
المؤلف:

فقد جاء موسى بن مصعب
امراً مدنية، فإذا هى بارعة الجمال

ورأى فى دارها شاباً جميلاً يأمر
وينهى ويذهب ويحيى، فسألها موسى
عنه فقالت: هو زوجى وأنا فدئ له،
فقال: ويحك .. ما اعظم هذه المصيبة
.. أهذا الجمال وهذه الهيئة لهذا
الفتح؟ فردت عليه بكلام أسكته، وإن
كنا لا نستطيع إثباته ..

الغريب فى هذا الكتاب الضائق
الذى يحتوى على كثير من الأخبار
المرحة، والذى يثبت فيه مؤلفه أسماء
الكتب التى خصصت لهذا الموضوع
بتفصيل كثير، ويحكى قصصاً
تصمر لها الوجوه .. الغريب أن
المؤلف يبدو متصلاً من كل ما كتب،
أو ربما يكون الناشر الذى لم يشأ
أن يذكر اسمه وترك الصفحات غير
مرتبة.

ولابد فى النهاية أن نقفز فوق
القرون لنذكر ثلاثة من أصدقائنا
الشعراء رحيمهم الله جميعاً وهم
سعد درويش، ومحمد الجيار، وأمل
نقل، لقد جعلوا من هذا الموضوع
القديم ملجأ يومياً يصلحون به

حياتهم وحياة أصدقائهم، وقد غلب
أمل ونقل - كم هو متروك - صديقيه
وهماهما بقصيدة عمودية رصينة،
والغريب أن كل واحد من هذين
الصديقين كان يحتفظ بنسخة من
القصيدة التى هجاه بها أمل ويجمع
حوله بعض الأصدقاء ليقرأها لهم ،
فتنطلق الضحكات المرحية فى زمن
عز فيه الضحك: لأننا كنا نجلس
هذه الجلسة بعد ٦٧ الراهبية ..
وكسنت فكرة أمل أن يقضى على
الشعراء الذين يهجونهم بقصيدة
واحدة كما فعل جرير مع الفرزدق
والراعى والبعيث والأخطل وغيرهما
.. وتسمق له ما أراد .. ولكن أين
هى هذه القصيدة الآن؟

وإذا وجدت فهل يجزؤ أحد على
قراعتها؟ على كل حال .. هذا هو
الببيت الأول منها، ويحكى من
القلادة ما أحاط بالعنق كما يقول
العرب:

إيه يا قلب .. هل تطيق وتهوى
أن تدم اليوم إلى كنت تهوى

المعرفة والجسد

والكتاب مقسم إلى عدة أجزاء:
الأول - يحاول فيه الكاتب وضع مفهوم لكلمة العلم، التي اصحابها الخلط والاختزال. والثاني - عن اللغة العربية وتشكيل الوعي. والثالث - العالم بين سجن الإلحاد وسجن التدين السطحي. والرابع - منهج المعرفة الكلية والمباشرة. والخامس - المعرفة والجسد.

ويلاحظ أن الجزء الخاص بمفهوم العلم يرى فيه د. الرضاوي أن مفهوم الثقافة العلمية يعني تفسير معطيات العلم في تشكيل الوعي، وتنظيم مستويات الوجود. كما أنه يعمل على تحقيق التطبيق العملي لفعل العلم تفكيراً وإنجازاً ويتأجس في إعادة تنظيم الوجود

والمؤكد أن القارئ، لكتاب مراجعات في لغات المعرفة سيجد جرعة علمية لا تفلو من لغة الأدب الموحية الفنية التي تعمل على تعميق وعيه للتشابه مع تلك القضايا التي تمرض لها، وتظن أن لها صفة الشبوع، بينما هي تحتاج لوقفات طويلة، مثل العلاقة بين العلم، والتدين، والإيمان، والوعي، والفترة بوصفها سبلاً نحو المعرفة وما يؤكد عليه د. الرضاوي هو أنه لا يمكن إحلال طريق العلم مثلاً محل طريق الإيمان، بوصفهما من سبل المعرفة، إذ أن الإنسان في حاجة لهما جميعاً كقنوات أو لغات للمعرفة.

قليلة هي الكتب التي تصبر، وتهتم بإشاعة الثقافة العلمية، وهذه الكتب هي التي ستساعد على إعادة بناء الوجدان العام وفق روح العلم، وتأسيسه على أسس أكثر تقدماً، مع مطلع القرن الواحد والعشرين، ومع الرغبة الدائمة في النهوض العام بكل مناهي حياتنا.

ويمثل الكتاب الذي قمحه د. يحيى الرضاوي أستاذ الطب النفسي والمتخصص العالم في تلك الفرع الهام، بعنوان «مراجعات في لغات المعرفة عينة أو نموذجاً من الكتابة، نظراً لارتباطه العميق بالحياة العامة عبر المشاركة في طرح مختلف الهموم الوطنية، مع البحث عن سبل تدفع مساراتها للأمام.

البشرى لعامة الناس. ويتعمق الباحث أكثر فأكثر لتحديد تلك المفاهيم، ويبين أن فعل العلم لا يخرج عن كونه فعلاً إنسانياً يتميز أساساً بخلبة نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظة إلى الفرض إلى التحقيق، إلى المراجعة، إلى التكذيب، إلى فرض التوسع وإعادة الصياغة. كما يصرح بأنه يستخدم عبارة «فعل العلم» حتى ينفي عن مفهومه أنه مجرد محاولة تنظيرية معقنة فقط. كما أنه لا ينظر إلى العلم بوصفه مفهوماً جامداً، بل إنه مفهوم دائم التطور والتغير مع كل الإنجازات العلمية الجديدة، ويخلص من الجمود الذي يصيب العقول التي تتصلب عند المفاهيم الأيديولوجية، كما أنه قابل للمناقشة - في رأيه - والنقد والمراجعة، بل والتجاوز مع وضع مفهوم جديد يناسب ما يمكن أن يصل إليه الإنسان أثناء جده مع الحياة أو الآلة، أو التكنولوجيا.. ويقول:

«إن العلم الفلاني هو مجرد مظهر نوعي لنشاط معرفي ذهني أشمل، إحدى تجلياته تظهر في صورة ذلك العلم أو ذاك، كما أنه فرع من الدراسة يصف منظومة متماسكة من الحقائق المبنية،

أو الملاحظات المرصودة، أو الحقائق المنسقة والمصنفة حتى يمكن أن تندرج في قانون شامل يحدهما بقواعد عامة.

كما يتوقف للكاتب عند المُنزَق التي يتعرض لها الوعي القومي، مع التطورات التكنولوجية الهائلة بكل تأثيراتها المباشرة وغير المباشرة على اللغة، ويرى أن ثمة خطراً يتربص بنا في مجال المعرفة وكيفية تأثيرها على الحياة المعاصرة، ويلوح له ذلك من ممارسته لمهنة في علاج المرضى، إذ تواجهه الإنذارات اليومية، التي تأتي أمامه بشكل فردى ومتقطع. ويتفق في هذا مع رأى عالم اللغة العالمي نعوم تشومسكي الذي يرى أن مدخل الحل في مسألة اللغة يتمثل في الحل البيولوجي.

ويحدد د. الرضاوى اللغة بتوظيفها شيئاً مغايراً للكلام، كما أن اللغة ليست لغة واحدة، بل هي لغات كثيرة، ولها السنة كثيرة، كما أنها أصل لعلوم عديدة، وليست أداة لغيرها من العلوم... ويضع إجابة كاملة على السؤال الذي فرض نفسه عليه: ما هي اللغة؟ ويجيب على السؤال - بوصف اللغة بأنها ذلك الكيان البيولوجي الراسخ/ المرن/

المفتوح في آن، والقادر على تعديل المعرفة في الوعي، بل هي الوجود البشرى نفسه في أرقى مراتب تعقده وفاعليته، وهي الوعي الدائم التشكل والتشكل بما يسمع باحتواء المعنى - إذ يكونه - وإطلاقه بما يتيسر ويتناسب من أدوات. كما أنها تعبر عن حركية المخ البشرى في كليته البالغة التنظيم البالغة المطابقة في آن.

ويرى الكاتب أن ثمة ارتباطاً يبين أن تحلل اللغة وتدهورها ناتج طبيعى عن تضرر الوعي القومى والوعي الوطنى، وأن هناك ارتباطاً طردياً بين تدهور الوعي الوطنى والقومى، وزيادة تدهور اللغة وعجزها عن استيعاب مفردات العصر، ويأتى بالعديد من الأمثلة التي تدل على ذلك، مثل الاقتدار للحرية الذي يؤدي إلى الإحساس بالقهر الداخلى، مما يؤدي إلى تجسيد اللغة وتصلب الوعي، بالإضافة لعدم وجود الفعل الإبداعي.

ويرى الباحث أن هناك ارتباطاً بين أمراض اللغة بكل أبعادها مثل جمودها وتدهورها، وعجزها وتذبذبها وبين أمراض الوعي، ويصل إلى أن العلاج لمثل هذه

المشاكل لا يتم بعيداً عن اللغة، فالعلاج في رأيه للغة وباللغة، لأننا نحصل في جينياتنا وتركيبنا للغة داخل خلايانا شيئاً يسمى بالمروريات، ولا يقتصر بهذا الفروقات، وإنما الاستعداد. ولابد من إطلاق اللغة الكامنة في الجينات وليس البدء بتعلم لغة جديدة على اعتبار أن لغتنا منطقية تاريخياً داخلنا.

وجسبر بالملاحظة أن الجزء الأخير من الكتاب بعنوان "المعرفة والجسد" من الأجزاء شديدة الأهمية، حيث يتطرق الباحث إلى نوع من التفلسف القائم على النظرة العلمية - لجسد الإنسان بوصفه أداة هامة من أدوات المعرفة، أو أنه إحدى لغات المعرفة. ويرى أن كلا من التنويريين والتشدين قد أغفلا تلك الأداة - الجسد - كلفة هامة بل شديدة الخطورة، حتى أصبح حضور الجسد في مجال المعرفة يمثل نوعاً من الحظورات عند الجميع.

ويقول: "للاسف إن بعض من يسمون أنفسهم التنويريين، ويسمىهم خصومهم العلمانيين هم من النوع الذهني شبه العلمي، وهم ليسوا مثقفين، أولاً هم علماء بالمعنى الفاسي الإنساني للعلم ويقع من

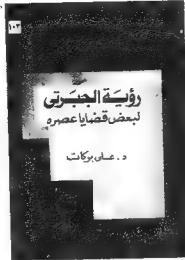
يسمون أنفسهم الإسلاميين في نفس النطق العقلي للصحة، حيث أغلبهم ينتهي بالاعتقاد بديلاً عن الإيمان، والاعتقاد الذي يمارسونه يتم بأن تنجح عضلة العقل في رفع أشكال الألفاظ بمعانيها المغلفة في شكلها الشائع، يمثل هذا الاعتقاد يعطي للمعتقد للتدين ميزاناً مغلفاً يزن به نفسه ويحدد موقعه، وبالتالي يحدد مواقع سائر البشر، وهكذا ينتهي إلى موقف الحكم الفوقي....

وخلاصة ذلك في رأيه - أن التنويري - ينفصل - مثل المتدين - عن الوعي العام وعن وعيه الكلي والشخصي، ويسجن نفسه ووجوده في الألفاظ جامدة نتيجة لتشنج عضلة عقله، إذ تمت عضلة العقل لحساب معلومات جافة في كلا الحالتين، ولابد - في رأيه - أن نستعمل فطرتنا، ولا نفرح على الجانبين بنمو عضلة العقل الظاهر، على حساب كلية الوجود وحقيقة الإيمان.

والملاحظ أن د. يحيى الخراوى ينطلق في كل تلك المفاهيم من الملاحظة المدققة والمتأنية التي لا تجزئ الإنسان، فالإنسان كما خلقه الله في رأيه يتكون من جسد ووعي قبل أن يكون عقلاً وصباً كما أشيع، وما يؤكد ذلك في رأيه أن الله قد

فرض على الإنسان أثناء عبادته له أن يقوم بإجراء حركات جسدية دون الاكتفاء بالدعوات اللفظية والابتهاالات الكلاسية. كما ألزم أن يسبق هذه الحركات الجسدية في الصلاة - الطهور - الوضوء - المنظم، أي أن الإنسان يقوم بتحضير الجسد للعبادة الموكبة لحركة (الأرض/ الشمس) في إيقاع حيوي منظم.

وباختصار، لاحظ القارئ أن الدكتور يحيى الخراوى قد عمل على توصيل خطاب هام يتمثل في ضرورة الدعوة للوعي بالجسد كإداة أو لغة من لغات المعرفة: دون الوقوف عند العقل والمفاهيم الجامدة فقط، وتم له ذلك عبر الاستشهاد بنور الجسد في مجالات مختلفة تتصل بالوعي والتواصل الموصى بين البشر كالتواصل الجنسي، والصلاة الجماعية وطقوس العبادات، وفي مجمل الأمر يمثل كتاب د. الخراوى مراجعات في لغات المعرفة دعوة جادة لإشاعة الروح العلمية، جاءت في وقتها ولم يبق بها الكاتب عند حدود جامدة ومتصلية، وإنما تشابه في موضوعاته مع الحياة بإبعادها المختلفة ثقافية أو علمية أو دينية أو أدبية... ومن هنا كان يمثل المثقف العالم المثقف بمشاكل الإنسان والتطور في مجتمعه وعصره.



على الجزء الخاص بتغيرات الحياة الاقتصادية والاجتماعية وانعكاس اثارها على الفكر والثقافة. فالمؤلف يرى أن الجبرتي كان سلفياً في فكره على عكس ما يراه لويس عوض إذ صنّفه ضمن واضعي الفكر المصري الحديث، يتفحص الكتاب ثلاثة فصول : الأول عن المؤرخ وعصره، والثاني عن ثقافة المجتمع في ذلك العصر، والثالث عن الجبرتي والفكر السلفي.

الكتاب صدر في ١٥٩ صفحة.

العقلانية

عن «مركز الإنماء الحضاري»
صدر هذا الكتاب لجون كوتفهام

كافكا الذي قضى حياته كاتباً مغموراً مدين - أو نحن على الأحرى - لصديقه ماكس برود الذي حفظ أوراثة وقصصه ونشرها تباعاً، الكتاب صدر في ٢٩٩ صفحة بترجمة الدسوقي فهمي.

رؤية الجبرتي

«تاريخ المصريين» السلسلة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب تقدم هذا المؤلف للكتّور على يركات الذي قدم من قبل «رؤية الجبرتي لأزمة الحياة الفكرية في عصره» في طبعة نفذت في فترة وجيزة، وفي هذا الكتاب قدم على يركات تعديلات وإضافات، فقد ركّز

فراغتس كافكا

في سلسلة «أفاق الترجمة» الصادرة عن الهيئة العامة لتصوير الثقافة يأتي هذا الكتاب خطوة أولى وطموحاً عظيماً لنشر الأعمال الكاملة لكافكا، ذلك الكاتب الطلق، الصامت، المصذب، المريض بالمل، في قصص تصف العزلة وتفترق عن الواقع بالهرب إلى عدمية قاتلة، وهو ينسج كل هذا الظلام في سرد قصصي يبدل إلى متاعاة الكوابيس. الجزء الأول من الأعمال الكاملة ضم:

التحول - سور الصين العظيم -
أبحاث كلب - الجحر - في مستعمرة العقاب - النوبة الهائلة.



واحدًا من أهم المفكرين الغربيين في القرن الثامن عشر، وقد كان لكتابه الأساسي (العلم الجديد) دور ملحوظ في توجيه الحياة العقلية الأوروبية وجهة جديدة، وذلك من خلال تأكيد فكرة التقدم ولكن بمنظور يختلف عن الفكرة الغائبة السائدة في عصر التنوير، وكان تأثير فيكو على الفلاسفة الأوروبيين خارج حدود إيطاليا خاصة في ألمانيا وفرنسا وبريطانيا، تأثيراً ملحوظاً.

صدر الكتاب عن منشأة المعارف بالإسكندرية في ٢٥٠ صفحة من القطع الكبير.

التبغ واللعة

يعطى حسين المناصرة . صاحب هذه المجموعة القصصية . عنواناً جانبياً لمجموعته هي : «أخر ما توصل إليه عبد الله المسكين» وقد مارس القاص الكتابة النقدية، وهو في هذه المجموعة يمزج بين تكنيك القص وتكنيك النص بعداً فريداً، فهناك نصوص تبدو كأنها خواطر أو مقالات، وقصص يكتمل فيها البناء للقصص لغة وسرداً وحواراً وشخصياتاً، إن فلسطين الوطن ومكابدات الاحتلال وكوابيسه تشكل الهاجس الأعم في قصص هذه المجموعة ونصوصها.

المجموعة صدرت من دار الكرمل للنشر والتوزيع في ١١٠ صفحات

● فلسفة التاريخ عند فيكو

أول كتاب يصدر في العربية عن الفيلسوف الإيطالي وعالم الاجتماع جيوفاني باتستا فيكو G.B. Vico (١٦٦٨ - ١٧٤٤)، بقلم عطيات أبو السعود؛ والمعروف أن فيكو كان



بترجمة محمود منقذ الهاشمي. والعقلانية من بين المصطلحات التي انتشرت في الفترة الأخيرة، ويرى المترجم أنها تصبح عبية الجدى إذا توصلت من منهج إلى عقيدة، وفي هذا الكتاب توضيح فلسفي دقيق للعقلانية بمختلف جوانبها، والجوانب المهمة في الفلسفات التي ترد عليها لتكون النتيجة ليست انتصاراً لطرف دون الآخر وإنما استمرار للحوار.

الكتاب صدر في ١٨٩ صفحة.



(الينابيع) و (نشيد البحر)
و (الضباب) ومن مجموعاته
القصصية (لحن الشتاء) و (الزمل
والباسمين) و (سهرة) وتضم
مجموعته الجديدة هذه عشر قصص.
وقد صدرت عن دار الحوار
بالبازنية في ٩٠ صفحة من القطع
المتوسط.

لتيار شعري يتميز حلمي سالم فيه
بنسيج لغوي مميز ومتميز وجميل
تفتقد في بعضها العلاقة المنطقية
بين مفرداتها وتستعطن مستويات
تراثية وتضطر أغنيات شاعرت في
نسيجها العام. يقول حلمي سالم
في إحدى قصائده:

كان رواق المهرجان عامراً
بالمسوسين والوعاظ/ فاطلع نطليح
دونك ختم أمي: زاهية السيد
نصار/ مرت توزع على المقرفين
البرامج والقمح/ وتضفي الأسي
خلف المذكرات.

الديوان صدر ضمن سلسلة
«أصوات» في ١٤٨ صفحة.

دهشة الساحر

مجموعة قصصية جديدة للأديب
البحريني عبد الله خليفة الذي أصدر
من قبل اثني عشر عملاً ما بين رواية
ومجموعة قصصية ضمن رواياته



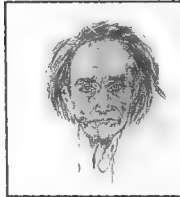
الواحد الواحد

ديوان جعيد حلمي سالم أحد
أبرز شعراء السبعينيات. وهو
الديوان التاسع في مسيرة الشاعر
الإبداعية إضافة إلى دراستين :
«الثقافة تحت المحصار» و «الوتر
والمأزقون». احتوى الديوان على
ثمانين قصائد تحفر مجرى خاصاً

اكتشاف الفنان أنطونين أرتو

خارج شكل المجتمع الطبيعي - وفي نفسه، في سن العشرينيات مواهب خلقة معزولة إلى حد أنه أصبح، في إطار حدوده، أحد من يسمون بالملاعين، أو المبدعين الجهنميين، في التفكير الشعري الفرنسي، الذي كان آخر شخصياته المبلبلين بويلير ورامبو.

وتقول فلانز إن خبراء المسرح الفرنسي يطلقون اليوم - ١٩٧٠ - أن أرتو كان ذا نفوذ مؤسسي مهم بصورة مسيطرة على مسرح الألفانجاره الفرنسي، على مسرحيه، وقبل كل شيء، على كتابه مثل الكاتب الأيرلندي بيكيت Beckett،



المسرحية الباريسية البورجوازية، وكمنفذ لرغبه الفلسفي من العالم الغربي المعاصر والذي اعلن انه لا يُشكل إلا بواسطة العنف والعوان، وفي استغراقه في الذات واختلاله، إذ يمتزج بمفاته فقط كقذائف، طور

كتب جانيت فلانز في تقديم كتاب «أنطونين أرتو Antonin Artaud» شاعره بدون كلمات لنوعى جرين الصابر في ١٩٧٠، أن الحياة المعاصرة قد لقت أخيراً بأنطونين أرتو، بعد وفاته بعشرين عاماً، في عمر ٥٢ سنة، سنة ١٩٤٨. وقد قضى من هذه السنوات، تسع سنوات في مصحات عقلية، أرتو استعطي في فرنسي، واسع المعرفة، وسردوى ذو اكتئاب شجير هادى، إن لم يكن مثيراً للإزعاج، جميل الحياء، جذب المسرح في سن مبكرة، وقد أصبح مبدع ما يُعرف الآن عالمياً بـ «مسرح القسوة»، كرد فعل ضد الواقعية

الذى يكتب بالفرنسية، وكتب رائمة القسوة الرصينة الفاتحة المميزة المسماة «فى انتظار جودو». وفى نفس «مدرسة باريس» كان هناك الكاتب المسرحى الرومانى الخصيب **يورجن يونيسكو** jonesco، والكاتبان الأقل قدراً **أداموف** وأودبيرتى وكان آخر المجندين الأسباني أربال Arrabal الذى حققت مسرحيته «مقبرة السيارات» نجاحاً واسمها فى باريس فى ١٩٦٨، والذى طور فكرة أرتو عن العرض الكونكرتى بإدخال تنافر النفقات وضوضاء زاعقة على نحو قاس كاعلى جزء مسموع للثيمة.

ومن المخرجين المسرحيين الذين حققوا فى عروضهم أهداف أرتو على خير وجه، من حيث سريلة العرض المسرحى بمنهج الالم القاسى الفلاق الذى يرمى إلى التلويل، **لوى بارو** Louis Bar- raute، عندما كان مديراً لمسرح «الأوليين»، والمنتج **جان شيلان** والمخرج **روجه بلان**، الذى عكس على المشاهد - كعامل مساعد - الإحساس بالمعاناة العاطفية الكاملة.

لكن برغم أن صداقة الكاتبة **هأرتو**، كما ذكرت، ترجع إلى بداية العشرينيات، عندما أصبح عضواً بالحركة السورالية المؤسسة حديثاً، فى الجناح الذى كان يهيمن عليه الشاعر أراجون والشاعر **إيلوار** والفنان **ماسون** masson، وكان يربط بينهما صديق حميم مشترك هو **بيير ماسو** Massot، اقتصر «تقديمها» المختصر، على البعد المسرحى لأرتو، إلى جانب مقالاته والمنايفسات السورالية التى كتبها **لبريتون** باعتبارها الآثار الشخصية المتبقية له. وقد تجاهلت تماماً بعديه الهامين الآخرين، الشعر والرسم.

ولا جدال فى أن **انطونين أرتو** (١٩٨٦ - ١٩٤٨) قد اشتهر - أو عرف - بكتاباتة الثورية وخاصة مانيفساته عن مسرح القوة. لكن أرتو إلى جانب ذلك شاعر وفنان. وقد أقام متحف نيويورك للفن الحديث مؤخرأ معرضاً لرسوماته ويشمل ثلاث مجموعات من الأعمال: «الرقى» ورسومات **رويه Rode3** وسلسلة من الجورتريه الشخصى،

نُفذت جميعها فيما بين ١٩٣٧ و١٩٤٨. وتكشف هذه الأعمال التى لم تُعرض إلا نادراً من قبل، النفس الإنسانية بدرجة من المباشرة والكثافة لم يبلغها إلا عدد قليل من الأعمال الأخرى.

وتُخص حياة أرتو فى رحلات وفترات فراغ، تتخللها حقبة من الإبداع المصمم والاختلال السيكولوجى. وقد نشأ فى أسرة كاثوليكية صارمة فى مارسييا بجنوب فرنسا، وأصيب فى طفولته بحمى شوكية حادة خرج منها بداء الفاقة واختلالات عصبية مختلفة. فيما بين ١٩١٤ و١٩١٩، بدأ يكتب الشعر وقرأ أعمال **بوللير** و**رامبو** و**إدجار آلان بو**. وعندما اكتشفت إصابته بمرض الزهري الوراثى، وُصف له علاج بعماطى مستحضر **أفدينى** - laudanum - كان بداية إعاقته المخدرات على مدى العمر.

وفى ١٩٢٠، نزح أرتو إلى باريس، عاقداً العزم على أن يصبح كاتباً ومثلاً، ويعد أداء أنوار مسرحية ثانوية فى مسارح باريس، **Lugne-Poe** **Charles Dullin**، حقق

الشهرة خلال فترة قصيرة كممثل سينمائي، ومن أبرز أفواره دوره في شخصية مارات في مسرحية «نابليون» (١٩٢٧)، تأليف Abel Gance، ودوره في شخصية «الأم جان» في مسرحية «الأم جان» دارك» (١٩٢٨)، تأليف (Cri Dreyer).

وإلى جانب التمثيل، كتب أرتو بغزارة، ونشر مجموعته الشعرية الأولى Tric-Trac du Ciel (لعب طاوله السماء) (١٩٢٣). وخلال هذه الحقبة، نشر أيضا نقداً في الفن وسيناريوهات الأفلام، وقصائد نثر وصاغ نصوصه النظرية المبكرة عن المسرح. وفي الوقت نفسه، شارك في نشاط الحركة السورالية عن طريق صديقه الفنان أنثريه ماسون. وفي ١٩٢٥، عُيِّن كمدير للمكتب المركزي للبحوث السورالية. وقام أرتو بتحرير ونشر العدد الثالث من Revolution Sur-realsye - الثورة السورالية (١٥ أبريل ١٩٢٥).

وقد أثر انخراطه مع السوراليين على السيناريو الذي كتب لفيلم «القوقعة والقس»

(١٩٢٨)، الذي أخرجه جيرمين دولاك، والذي يُعتبر اليوم إحدى روائع السينما السورالية. وقد أدت خلافات أرتو مع أنثريه بريتون، رائد الحركة، إلى طرده من الجماعة في ١٩٢٦.

وخلال بداية الثلاثينيات، عكف أرتو على كتابة وتوزيع مانيفستاته عن المسرح. ويعد تأسيس مسرح Alfred Gaby في ١٩٢٩، نُشر أرتو بيانين عن مسرح القسوة في ١٩٣٧ و١٩٣٣. وفي ١٩٥٢، أخرج Cenci، بأسلوب ينم عن طمسوح، على أساس نظرياته المسرحية.

وسافر أرتو إلى المكسيك عن طريق كوبا في ١٩٣٦ تحت تأثير قراءته عن حضارة ما قبل-كورتيز وعلم الفلك. وفي هالفاشا، شاهد مراسم سحر للفلور Voodoo وأدهاء كبير السحرة الشنجر الذي ظهر فيسما بعدد في رسم بالفحم ١٩٤٤.

وفي المكسيك كتب أرتو محاضر وتعرّف على الفنان دييجو

ريفيرو وماريا إتيكيرو. وعلى أمل أن يعثر على ما أسماه «حقيقة الثقافة السحرية التي يمكن أن تدح شرارتها بدون صعوبة كبيرة» رحل متطلياً حصاناً إلى سييرا مانري في المكسيك الشمالية، حيث أقام بين الهنود التاراهومارا وشاركهم في شعائريهم. وقد أخذ بالشهد الطبيعي، وسجل تجربته في «رحلة إلى أراضي التاراهومارا».

وفي نوفمبر ١٩٣٦، عاد أرتو إلى باريس مفلساً ومريضاً. وبعد عدة محاولات في مراكز العلاج من إدمان المخدرات وخطوبة قصيرة للفنانة البلجيكية سيبيل شرام، شدّ رحاله فجأة إلى أيرلندا في ١٩٣٧. وهناك، سافر إلى جالواي وديبلن وجزأ أران الثانية. ونتيجة لمجزه عن التفاهم باللغة الإنجليزية وفناء تقوده وعدم قدرته على الحصول على مخدرات، فقد أرتو أترانه بصورة متزايدة، وقد رُكِّل من أيرلند باعتبارّه شخصاً «غير مرغوب فيه».

وعلى أثر عودته إلى فرنسا، ألقى القبض عليه في ميناء «الهافر». وكان ذلك بداية قضاء ثماني سنوات

حبيس سلسلة من مستشفيات الأمراض العقلية.

وقد أصدر أرتو، أولاً من أيرلندا في ١٩٣٧، ثم من مستشفى Ville-Eurard في باريس سلسلة من الرقى - سلخ من الورق المحروق الملون بعنف عليها تصويذات وتحذيرات وعلامات قبلانية cab-alistic تستخدم من أجل إحداث أثر فيزيقي على متلقيها. وقد استخدم في رقيته من أجل ليون فوكس (٨ مايو ١٩٣٩) قلم شمع قرمزيًا غليظًا، ولجأ إلى أسلوب المسح والحرق والخرق الذي ينم عن العنف - كعمل لطرد الأرواح الشريرة والتطهير.

والنص الخطي المزين بصلبان وأشكال سداسية يعطي تعليمة للمتلقى بأن يضع هذه التعويذة فوق قلبه بسبابتها والإصبع الوسطى ليده اليمنى حتى تحمل التعويذة أو يسرى مفعولها.

وقد أدى اندلاع الحرب العالمية الثانية في ١٩٣٩ إلى حدوث عجز حاد في المواد الغذائية والأدوية وقد منيت مستشفيات الأمراض العقلية

بالذات بشنظ مدقم، وبطبيعة الحال كانت معاناة أرتو أشد وأقسى من قبل.

وفي مستشفى «روديه» حيث احتجز من ١٩٤٢ إلى ١٩٤٦، تعرض للتجارب المبكرة للعلاج بالصدمة الكهربائية وخلال ١٩ شهراً، تلقى ٥١ جلسة علاج بالصدمة الكهربائية وتسبب هذا العلاج في إصابته بكسر في إحدى فقرات العمود الفقري وفقدان عدة أسنان.

وخلال هذه الفترة، بدأ أرتو يرسم، مستخدماً القلم الرصاص، والأقلام الشمعية وفردخ ورق كبيرة اعطاه إياها فنان معلى هو فريدريك ديلا نجلاد.

وتقول كريستينا هاوسيتان الامينة المساعدة لإدارة الرسومات بمتحف نيويورك للفن الحديث، في تقديمها للمعرض، إن «رسومات Rdez، تشهد بالمرء أرتو الصاد وتمزقه الميكولوجي، فهذه الرسومات استعارات بصرية يصرفها معجم من الرموز، والصور، والكلمات، والا - كلمات. «لوحة

وجدى يحمل بنديقه» (أكتوبر ١٩٤٥ - يناير ١٩٤٦) تتخللها المناجل والدافع وأجساد مفككة. وتتعمق مع التكوين كلمات عبارة «سوف يمر موسم الجبان تحت نار المدفع».

ويكشف انتشار الأسلحة في هذا الرسم والرسومات الأخرى التي رسمها في الحقبة نفسها لواز أرتو بالمقاومة وثورته على القرى الداخلية والخارجية التي كانت تغدب.

ويعد نهاية الحرب في ١٩٤٥، قام الفنان جان دوبوفيه Du-buffet والكاتب آرثر أداموف، اللذان تعمرفا على أرتو في العشرينيات في باريس، بزيارته في Rodez. وقد رتبوا نقله إلى عيادة خاصة في إيفري بضاحية لباريس. وفي إيفري كان أرتو حرًا في التحرك حسبما يريد. وهناك مر بتجربة بحث شخصي وروحي، فراح يكتب باستفاضة، وظهر في عروض إلقاء قصائد - نثره وأنتج سلسلة من البورتريهات المشحونة خطياً والبورتريهات الشخصية. وكانت موضوعات هذه الرسوم مجمعة من المعجبين والأصدقاء الذين كانوا، في

جانب ما، بمثابة الأسرة لأرتو، وكان من بينهم أدا صوفه، والممثل روجيه بلان، وبول تيفشان، وابنتها دومين وزوجها إيفان. وشقيقتها مينوش باستيهيه، وإيلي زوجة الفنان دوبوفيهيه، وتاجر الفن بيهرلوييه، وابنته فلورانس لوب، والشاعر الشاب جاك بريغويل، وزوجته رولاند، وعشيقتها جاني دي لو. يقول بريغويل في وصف الطريقة التي كان يرسم بها أرتو لوحاته: كان يقف أمام مائدة يغطيها فرش من الورق وكان يغني ويدندن ويصرخ بينما كان يضرب الورقة بالقلام والقلام الشمع. كان ينقب في ملامح وجهه موضوعاته، وكما يبدو في بورتريه «جاك بريغويل»، مرقّ البشرة وأعاد تجميعها، بتجريحها وخريشتها وإعادة تنظيم تشريح الوجه والرأس، محبباً الصورة بأكملها بنصوص كتابية.. وفي البورتريه الشخصي لأرتو، يراجه أرتو للمشاهد بنظرة أساسية لا هودة فيها، خطوط الوجه - محزّنة، وشعره يحيط الوجه كأنه عباءة، والوجه بشكل عام يبرز بقوة في فضاء الورقة الواسع.

وقد عرضت أعمال أرتو في البورتريه والبيورتريه - الذاتي في جاليري بيير Galerie pierre في يوليو ١٩٤٧، وكان المعرض الأول والأخير في حياته. وقد كتب أرتو قصيدة - نثر لكتالوج المعرض يقول فيها: «الوجه الإنساني / في الحقيقة يرتدي/ موقناً ألبناً رديء النوع/ على وجهه/ وهو محتم على الرسام على وجه الدقة/ لينقذه من/ بإعادة / ملامحه الخاصة.

وفي أواخر ١٩٤٧، كان أرتو يعتمد اعتماداً كبيراً على المخدرات للصدّ من ألمه الدائم وفي فبراير ١٩٤٨، اكتشف أنه مصاب بسلطان بالعدة غير قابل للجراحة. وقد لفظ نفسه الأخير بعد شهر واحد وعمره اثنتان وخمسون سنة.

وتقول كريستينا هاوستيان، مساعدة أسيئة إدارة الرسومات بمتحف نيويورك للفن الحديث، في الترجمة الذاتية للفنان المختصرة بكتالوج المعرض الذي وزع بالمجان، وهو غير الكتالوج الصادر ككتاب أنيق، إن تصدى أرتو للمعتقدات الاجتماعية والثقافية يعتبر رمزاً لحالة الفنان في القرن العشرين

وتعبيره عن هذا الغضب، سواء في الكلمات أو في هذه الصور كان له تأثير عميق الوقع على فنون القرن العشرين، ويصفه خاصة على المسرح والأدب ويرغم أن رسوماته ظلت غير معروفة نسبياً حتى السنوات الأخيرة، فقد تمتعت هذه الرسومات، مع ذلك، بشهرة سرية ويتجلى أثرها في مجال الفن البصري في أعمال فنانين متنوعين مثل جان دوبوفيه Dubuffet، والفونسو أوسريو ووجردج باسيلييتز، وأرنولف رينير، ونانسي سبيرو، وباتي سميث وكيكى سميث.

لقد بزغ أرتو كأحد أشدّ شخصيات هذا القرن وقماً والرؤيا المفردة التي تعكس في رسوماته وسطوة صوته لم يفخفا، حتى، بعد مرور نصف قرن على وفاته.

والجدير بالملاحظة، أن معرض أرتو، الذي لا شك ليس من الأسماء الفنية أو حتى الأدبية المتداولة على المستوى الشعبي، أو بعبارة أدق على مستوى رواد المعارض التي تسمى Blackbust، أو معارض الفنانين ذوي الأسماء أو الشهرة

البراقة، وهم في الغالب الفنانون الذين ينسب إليهم دور ما في تاريخ الفن الغربي، وكلما كانت حياة الفنان مثيرة أروع أو مأساوية، كانت أعماله أشد جاذبية للمشاهدين الذين تبههم الأسماء التي يعرفونها أكثر من معرفتهم بفن اصحابها.

ويناء على هذه النظرة، التي لاشك في أنها تنطوي بصورة ما على معيار أيا كان، لا يمكن اعتبار معرض أرتو من هذا النوع، أو البلوكباستر ومع ذلك فقد عكس اهتمام النقاد المرموقين به، النجاح الذي حققه على مستوى المشاهد العادى. وربما كان أحد عوامل هذا النجاح الرئيسية - إن لم يكن العامل الأساسى - غرض النقاد في حياة أرتو المأساوية متفلاً بين مصحات الأمراض العقلية تحت وطأة الأم فيزيقية ونفسية لا مهرب منها إلا بالانغماس فى المخدرات،

ويقول هيلتون كرامر إن هناك شخصيات فى الفنانين يدين وضعها الأسطوري لقيمة حيواتهم المضطربة المثلة فى رمز أكثر مما يدين لثقل

إنجازاتهم الاستيطاقى أو الأخلاقى. ويظهر أنهم يكرمون لمعاناتهم بقدر ما يكرمون لمواهبهم - ولو أنه، لاحتل، بطبيعة الحال أن يحتلوا بالاهتمام لو لم يكونوا موهوبين . والشئ الذى يجتذب اهتمام الأجيال اللاحقة بهذه الشخصيات هو على وجه الدقة دراما الموهبة المنكوبة بمصير مؤلم لا يمكن تهره... ويتنسى انطوئين أرتو إلى هذه الفئة.

ولا ينكر كرامر أن أرتو يتمتع بموهبة رائعة. إن متذوقى الأفلام الكلاسيكية يتذكرون بشغف أداءه - طلعته الوسيمه الأخاذة كراهب شاب فى فيلم كارل دريسيه (جان دارك). (١٩٢٨). ولا يزال المتخصصون فى جماليات مسرح الألفانجاراد يعتبرون دراساته عن مسرح القسوة (١٩٣٣)، والمسرح وبديله (١٩٣٨) نصبوا والمثقفون الأدبيين يعرفون بالمثل بعض كتابات أرتو الأخرى - القصائد والرسائل، والمقالات التي جطلته لمدة طويلة شخصية لها مريدون فى الألفانجاراد الأديب وقد جمع كثير من هذه الكتابات للمرة الأولى فى ترجمة إنجليزية فى مجلد

باسم «كتابات مختارة» حررت وقدمته فى دراسة مستفيضة سوران سونتاچ عام ١٩٧٦.

واعتقد أن كرامر لم يكن موقفاً تماماً فى الاستشهاد بهذا المقتطف الذى لم تنكر فيه الكاتبة احتواء الرسومات الأخرى على أية قيمة فنية أو جمالية، وإلا لما تجشم المتحرف مشقة تنظيم المعرض وإعداد كتاب قيم وجميل ليرتق هذه المناسبة.

ولا يكتفى كرامر بالاستشهادة برسومات أرتو ولكنه يقرر أن «رسومات البورتريه هذه - مثل أى شئ آخر استطاع أرتو أن ينتجه - إنجاز صغير وفقاً للمعايير التي تقدر بها الأعمال العظيمة ولكنها بالنسبة لأرتو هى السبب الوحيد الذى من أجله ينبغي أن نتعامل معه بجديّة كفنّان بصريّ. ومع ذلك فهو يعتقد أن هذه الرسومات الصغيرة هى أهم ما أنتجه أرتو؛ أى أن كتاباته عن «مسرح القسوة» وقصائده، ورسائله تأتي فى مرتبة متدنية عن الرسومات أو إنجازاته الصغير.

وعلى عكس كرامر الذي كان من أهم النقاد الذين رأسوا إدارة الفن التشكيلي بصحيفة نيويورك تايمز في السبعينيات وأوائل الثمانينيات، حتى استقال ليراس مجلة ثقافية شهرية هي -New Criterion، يجيب مايكل كيميلمان، الذي يشغل الآن المنصب نفسه، الذي عين فيه بعد تقاعد الناقد الإنجليزي المعروف جون راسل، خليفة كرامر، عن تساؤله، هل الرسومات مؤثرة؟ بقوله نعم إنها مثل كتابات يمكن أن تبدو بلا «فورم» ومشوشة، لكن ذلك لأنها تعبر عن تشويش مرضه الذي يفترق إلى الفورم أو الشكل. ولو أن أرتو كان قد ابتدع نظاماً من جفون ولم يكن في ذهنه أي تمييز بين الفن والحياة لكان مزيفاً. لقد كان أرتو يصبر على أن «الثقافة ليست في الكتب، واللوحات والتماثيل والرقصات، ولكنها في الأعصاب وميوعة الأعصاب» وهو ما نراه منعكساً في هذه الشخصيات التي ضغطت ملامحها وشدت، والطبعة مثل عجيبة من الطين.

وصف كيميلمان رسومات Rodez بأنها خام أو نيئة للغاية، ولكنه يفضل عليها بعض البورتريهات التي رسمها في مصحة الأمراض العقلية في Jury، التي دخلها بعد الحرب والقرية من باريس حيث باع فنانون وكتاب من بينهم دويوفيه، وبيكاسو، وبراله وأندريه ماسسون وجان بول سارتر وهورج باتاي أعمالاً لهم في مزاد علني من أجل الإنفاق على رعايته الصحية هناك. وكان أرتو يعتقد أن في وسعه أن يتكسب من رسم هذه البورتريهات ولكنه كان وأهلاً في هذا التوقع كما كان وأهلاً بالنسبة لأشياء أخرى.

خلاصة.

برغم أن الموضوع هو معرض متحف «الوفا» لرسومات انطونين أرتو أو أرتو الرسام. وبرغم أن أرتو كان، قبل أي شيء آخر، شاعراً في الأصل، ومنظراً مسرحياً مؤثراً على مستوى المسرح العالمي المعاصر إلا أنني لا أستطيع أن أختم هذه الرسالة، بدون مجرد الإشارة إلى مكانة أرتو كشاعر

حتى لا انضم إلى طابور جلابيه الذي لايزال يطول في ضوء الكتابات النقدية الحديثة عن معرضه التي حاولت استعراضها

إن أرتو الذي أسى، فهمه في حياته، ومجد بعد وفاته ككاتب شارك في مصير الشعراء الذين كان يكن لهم الإعجاب: آلان بو، ويونليير، وترغال ولوتريامون. ولم يمض وقت طويل - حوالي عشرين سنة - قبل أن يتحقق تقدير أهمية عمله. والغريب أن أكبر معجبيه لا يرجعون في موطنه فرنسا، إنه كما تقول نعومي جرين في كتابها «انطونين أرتو» شاعر بلا كلمات» حيث لا تزال توجد بوضوح التقاليد القديمة للتحليل العقلي والمنطق الديكارتي، ولكن في إنجلترا، بل وأكثر في الولايات المتحدة، فمن هم إذن الذين يعتبرون أرتو نبياً، من المؤكد أنهم أولئك المعنوسين بالمسرح. ولكنهم ليسوا وحدهم: فاسم أرتو لا يتردد نكره في المنشورات السرية أقل مما يتردد في أية أوساط أدبية عندما تناقش قضايا تتعلق باللغة والأدب مناقشة جادة.

ولاشك أن المسرح كان المجال الذي شعر فيه بتأثير أرتو لأول مرة وقد اعترف به عدد من المخرجين والمثّلين والدراميين المهتمين بينهم لارتو، بوصفه جان - لوى بارو Le Theatre et son double بأنه أهم من كتبوا عن المسرح فى القرن العشرين، ورغم أنه يمكن رؤية عناصر من مسرح القسوة لارتو فى أعمال كتاب مسرحيين يواد مثل يونيسكو وبيكيت إلا أنه لم يتحقق مفهوم أرتو للمسرح إلا فى السبعينيات، كما تقول سوزان سونشاج التى ربطت بين مسرح القسوة وبين حركة دفن الحدث، فى الفن التشكيلي التى ازدهرت فى منتصف الستينيات فى نيويورك على أيدي فنانيين من بينهم كليس أولينبرج وجم دايين وغيرهما. وتحقق هذه الأحداث الكثير من متطلبات أرتو الأساسية للمسرح، فهى تستبعد السيكولوجيا وتؤكد على الصوت والإبهار على حساب الكلمات، وفى أحيان كثيرة تفرض المشاركة على المشاهدين، ولكن سونشاج، كما تلاحظ نغومى، فشلت أن تذكر أن فن الحدث افترق افتقاراً كاملاً لتطلعات أرتو

الميتافيزيقية التى يتمحور حولها مسرحه.

ومن خلال نقده للمسرح المعاصر، هاجم أرتو بعض أكثر القيم والمعتقدات أصولية - الاعتماد على الفكر المنطقي والإيمان بقوة اللغة. وقبل أن يفرز المسرح التكنولوجي عدم الثقة والاشتراك بـكلير/ نند أرتو بالمجتمع الغربي الذى رماه بالفساد والانحطاط. وفى رغبته فى العثور على نوع جديد من النظام ونوع جديد من العقيدة، تحول أرتو كما فعل سوررياليون آخرون، إلى اللا معقول إلى المضدرات والصوفية والسحر. وبينما استطاب السوررياليون الآخرون هذا المنحى بوصفه شيئاً مثيئراً، لم يكن هناك شيء آخر أكثر منه واقعية بالنسبة لأرتو. ومن ثم كان أرتو رائد مبيى الستينيات والسبعينيات الذين هربوا من مجتمع الجماهير المنمر للعباءة لآتين بلا معقول أخذ عدة أشكال، وبصفة خاصة علم الفلك والصوفية الشرقية.

إن رفض المجتمع الغربي يقتدر فى الغالب بعدم الاستعداد لوضع أى إيمان فى قوة اللغة أو نفوذها.

فالكلمات تعتبر أدوات لنفس المنطق والعقلانية التى كانت تقودنا إلى الهلاك. لكن انعدام الثقة باللغة هذا لم يبدأ مع أرتو أو حتى مع السوررياليين فقد وجدت أزمة الوسائل الشعرية كما يسميها جورج ستايلز. جذورها فى القرن التاسع عشر مع امبو ومالارميه.

ولم يكن أرتو فى أى وقت من الأوقات، على استعداد ليقبل اللغة والشعر بشروطها الخاصة. وبدلاً من ذلك حاول أن يحصل الأدب إلى شيء لم يكن أدباً. والعنف والبذاءة اللذان يميزان القصائد التى كتبها قبل موته يلصقان عن أكثر من ثورة ميتافيزيقية ضد التقيد التى تفرضها حالة الإنسان. وهما يكشفان ثورة أرتو على الأدب نفسه. فقد أراد أن تصبح قصائده جزءاً من عنف الجسد، مثل جرح فيزيقي، ومثل صرخة رجل يتالم. وتقول نغومى جرين فى ختام دراستها المهمة. أيا كانت نية أرتو، فإن أصالة قصائده الأخيرة لا تكفى إلا من قوة رؤياه، من العذاب، واليأس، والهلع الذى كان: انطونين أرتو.

قصائد من: انطونين ارتو

رسوماتي ليست رسومات

رسوماتي ليست رسومات لكنها وثائق .
ينبغي أن تتطلع فيها وتفهم ما في الباطن .
احكم عليها فقط من وجهة نظر الفن أو
الصدق كما يمكن أن تحكم على شيء
موح وكامل وتقول :
هذا حسن بأكمله ، لكن هناك افتقاراً
إلى التدريب اليدوي والتقني ومستر ارتو
كرسام مجرد مبتدئ، إنه يحتاج إلى عشر
سنوات من التعليم الشخصي أو في كلية الفنون
التطبيقية .
وهو أمر غير حقيقي لأنني مارست الرسم
عشر سنوات على مدى حياتي ،
لكنني أبأس من الرسم الخالص
أعني أن هناك في رسوماتي نوعاً
من الأخلاقيات الموسيقية التي صنعتها عن طريق
أن أحيا ضرباتي ،
ليس باليد فقط لكن بشهيق قصبتي الهوائية
الاجشّ

وأستأن مضغى
وهذه ليست أشياء لترى من خلال
ميكروسكوب ، ولا هي أشياء
لترى إذا أصر شخص على أن يراها تحت
غطاء رواية الطبيعة هذه .
أقصد أن أقول إننا نبصر من منظور فيلمي لأن
رؤيتنا الراهنة المدركة بالعين شوهتها واضطهدتها
وقمعتها وعكستها وخففتها اختلاسات معينة
وفق مبدأ حالة عقلنا ، وكذلك بشأن
هندسة أسنان وجودنا ، من العصص في قاع
العمود الفقري ، إلى أساسات كلاب
عظام الفكين التي تدعم المخ .
وإذ أقام هذه الاختلاسات
شظفتُ ونحتُ كل غضبات كفاحي
بسبب عدد من طواطم الوجود
وهذه التماسات ، رسوماتي ، هي كل ما تبقى .
لكن هناك المزيد ، وبصفة خاصة

أن هذا الكفاح فى جوهره لا ىنى يتأكد بصورة
 مادية
 بواسطة الخطوط والنقاط .
 هذه النقاط مثورة على الصفحة .
 هذه الرسومات هى ما يمكنك أن تسميها
 خطوطاً بين فرجتين
 إنها من فرجتين حقيقة، كما لو
 كانت معلقة فى إطار
 الحركة التى تصاحبها،
 الحركة التى ترهق النفس،
 مثل ظلال فى قاع حفرة،
 التى لايمكن أن تكون ظلها فحسب،
 لكنها كائن حى آخر
 والذى تلعب عندئذ من ظل إلى ظل
 فوق رأس الحفرة .
 وهكذا تضاف عاطفة،
 شىء مثل إطار الشعر الذى
 تفرزه العاطفة بصورة طبيعية
 (كما يقول المرء: هناك شعر
 من العاطفة التى تولد الرسومات، أعنى
 أن أى أحد كان يتطلع إلى رسوماتى ينبغى
 أن يضيف هذه العاطفة الاولى التى
 تخضعها الطبيعة إلى الألم الناجم عن ألا تصبح
 أكثر من أمى عاجز .
 أبريل ١٩٤٦

رسالة إلى بيير لوب Pierre Loeb

صديقى العزيز
 سوف يعود الزمن
 عندما كان الإنسان شجرة بدون أعضاء أو
 وظيفة،
 لكنها كانت تملك الإرادة،
 وشجرة الإرادة التى تمشى .

لأن الاكذوبة الكبرى كانت أن تجعل الإنسان متعضياً،	تلك الذرات المفقودة،
تناول الطعام،	والإنكار،
الاستيعاب،	تطفح على السطح،
الحضانة	تطفو،
الغائط،	حوادث ومخاطر فى وحدة جسدٍ بأسره .
هكذا يخلق نظام كامل لوظائف خارج مجال الإرادة المتعمدة:	ماذا كان هو، ونيتشه، وچيرار دى نرفال؟
الإرادة التى تمهد نفسها كل لحظة،	أجساداً
بدون وظائف كانت خافية مؤكدة، يحكمها الوعى .	كانت تأكل،
لا يبقى حقيقة، إلا القليل	وتهضم،
من كنهنا وما نريد	وتنام،
ذرة دقيقة من الغبار تطفو على السطح،	وتشخر مرة فى الليلة،
والبقية، يبير لوب، ما هى؟	وتبرؤ
متعضي ليزدرد بنهم،	ما بين ٢٥ و ٣٠٠٠٠ مرة
يكسوه لحم كثيف	وفى مقابل ٣٠ أو ٤٠ ألف وجبة،
ويتبرز	٤٠ ألف نومة
وفى حقله	٤٠ ألف شمخير،
مثل قوس قزح مصالحة مع الرب	٤٠ ألف احتقان ومرارة فى الفم صباحاً
قزحى اللون بعيد،	وعليها أن تقدم حوالى ٥٠ قصيدة لكل منها .
	حقيقة، هذا غير كاف
	والتوازن بين الإنتاج السحري والإنتاج

الأوتوماتيكي أبعد ما يكون عن التحقق،	سبب الطاعون،
إنه مختل على نحو بغض،	وجميع الأمراض،
لكن الواقع الإنساني، يا بيبير لوب، ليس كذلك.	وهذا الجانب من الضعف المهجن،
نحن تلك الخمسون قصيدة	الوصمة الخلقية
الباقى ليس نحن لكن اللاشيء هو الذى	التي تسم سليل الإنسان.
يكسونا،	ذات يوم كان الإنسان خبيثاً.
يضحك منا أولاً،	كان مجرد أعصاب كهربية،
يعيش علينا فيما بعد.	شعلات من الفوسفور المحترق أبداً،
لكن هذا الخواء ليس شيئاً.	لكن هذا تحول إلى حدوتة
ليس شيئاً ما،	لأن الحيوانات وكُدت فيها،
إنه بعض الناس.	الحيوانات،
أعنى بعض الرجال.	تلك النقائص الخاصة بمغناطيسية داخلية،
حيوانات بدون إرادة أو فكر خاص بهم،	ذلك الثقب للتجويفات فيما بين وسادتين هائلتين،
أى، بدون ألم خاص بهم.	التي لم تكن،
بدون قبول باطنى بالرغبة فى ألمهم الخاص،	التي كانت لا شيء
والذين لم يجدوا طريقة أخرى لكى يعيشوا	وأصبحت شيئاً ما
غير أن يزيفوا الإنسانية،	والحياة السحرية للإنسان سقطت
والذين حولوا الجسد - الشجرة،	الإنسان سقط من صخرية المغناطيسية
لكن الإرادة الخالصة التى سكناها،	والإلهام الذى كان الأساس
إلى غائط - إنبيق،	أصبح صدفة، حادثة،
هذا البرميل الخشبي لتقطير الغائط،	ندرة،

امتيازاً،
 امتيازاً ربما
 لكنه يواجه هذه الكومة من الفضائ
 التي كان من الأفضل ألا تكون قد ولدت.
 هذه ليست الدولة الفردوسية،
 هذه هي دولة العمل اليدوي،
 العامل،
 العمل
 بدون أخطاء، بدون تلف
 في ندرة لا يمكن وصفها.
 لِمَ لَمْ تستمر هذه الدولة؟
 لأن متعصبي الحيوانات، الذي صنع من أجل
 الحيوانات وبواسطتها،
 التي خلقت هذه الدولة طوال قرون،
 سوف ينهار
 لنفس الأسباب على وجه الدقة.
 هذه يتعذر تجنبها أكثر من تلك.
 إن انهيار متعصبي الحيوانات،
 يتعذر تجنبه أكثر من العمل غير العادي
 في جهد الإرادة الفريدة والتي لا يمكن الوقوع
 عليها أبداً
 هذا الإنسان - الشجرة في الواقع،
 الإنسان بوظائف أو أعضاء تبرر إنسانيته،
 ذلك الرجل استمر
 تحت ثياب الآخر الخادعة،
 لقد استمر في إرادته،
 بدون تنازلات أو احتكاك بالآخر.
 وذاك الذي سقط هو ذلك الذي حاول أن يحيطه
 ويحاكيه
 وسرعان
 ما سوف يكشف عن جنونه
 بطرقة شديدة
 مثل قبلة.
 لأنه كان لابد أن يوجد مستار بين أول الرجال -
 الشجرة
 وبين الآخرين.
 ولكن بالنسبة للآخرين، مرّ زمن، قرون من
 الزمن على الرجال
 الذين بدأوا في الوصول إلى أجسادهم،
 مثل الرجل الذي لم يبدأ ولم يتوقف عن
 الوصول إلى جسده،
 لكن في الفراغ
 ولم يكن هناك أحد

ولم تكن هناك بداية.

وبعد؟

ثم؟

ثم نشأت النفاثات بين الإنسان والعمل المقيم
الخاص بملاء الفراغ أيضاً.

وعما قريب سوف ينتهي هذا العمل.

وسوف يضطر الزئبل أن يفسح الطريق.

زئبل عالم اليوم

شيد فوق عمليات بتر هضمية لجسد مزقته

عشرة آلاف سنة من الحروب،

والشر،

والمرض،

والفقر،

وئذرة الأغذية، والأشياء، ومواد الضرورة
الأولى.

القائمون على نظام الربح،

بالمؤسسات الاجتماعية والطبقة المتوسطة،

الذين لم يعملوا أبداً

لكنهم كدسوا الثروة المسروقة حبة بعد حبة،

لآلاف ملايين السنين،

ويخزنونها في كهوف خاصة بقوات محرمها

البشرية جمعاء،

بعدد خاص من الاستثناءات،

سوف يجدون أنفسهم قد اضطروا إلى التنازل عن
طاقاتهم

والقتال من أجل ذلك.

وهم لن يتمكنوا من تجنب القتال

لأن حرق جثثهم الأبدى هو نهاية الحرب،

هذه الحرب، الحرب الرؤيوية القادمة.

لهذا اعتقد أن الصراع بين أمريكا وروسيا، حتى

لو تدعمه بقنايل ذرية، ليس بالشئ الكبير إذا ما

قورن وضوئى بهذا الصراع الآخر الذى سوف

يشعل

فجأة

بين القائمين على الإنسانية الهضمية

على جانب،

وعلى الجانب الآخر

الإنسان ذى الإرادة الخالصة وخبرائه وأتباعه

النادرين للغاية

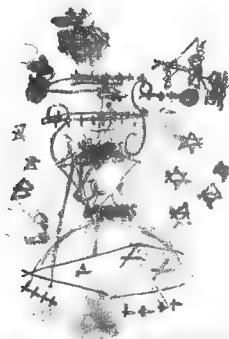
لكنهم يملكون قوة

سرمدية

على ملائمتهم.

أبريل ١٩٤٧





Jede der beiden Seiten, die man
dabei findet, ist eine Seite
von der Welt, die man
Jede **ETLE** SORT S'ELMAGA

Arthur de la...
Mick...



Karek

Karek

Lans

Des

uniqua

Christina

Cethia

Antoine d'Hand





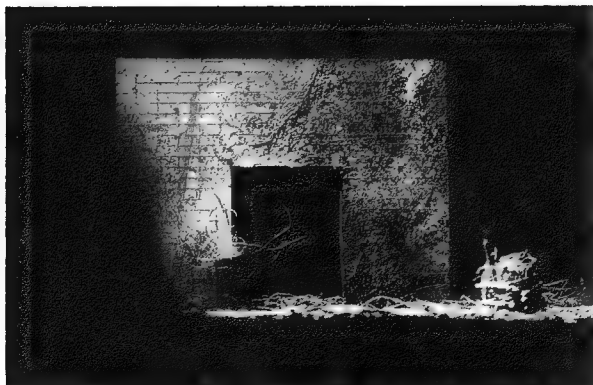
Portrait of a woman
1847

هنا، عبدالفتاح

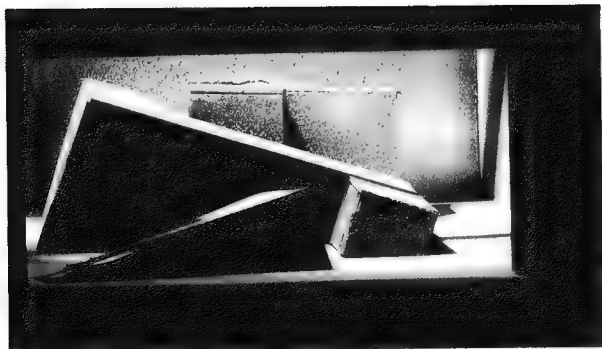


- مستر هاني في ورشة عمل

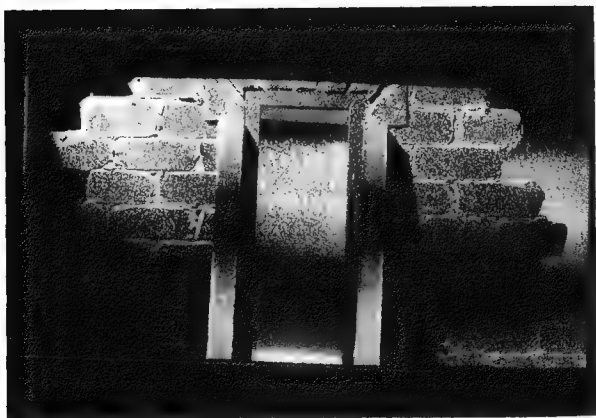
ورشة السنيو غرافيا



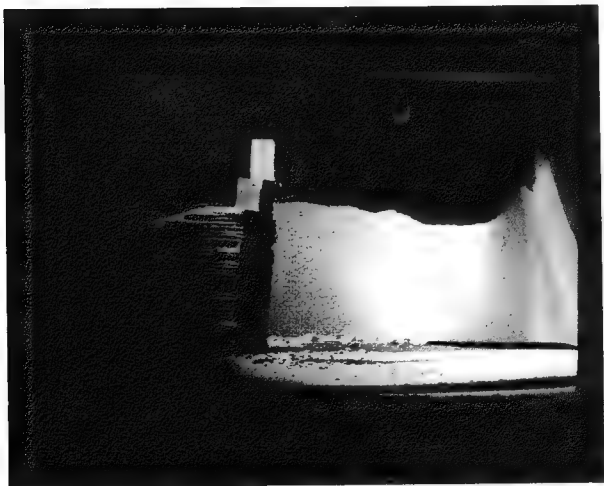
- مسرحية ماكيت لشكسبير - غادة عبدالوهاب - أكاديمية الفنون



- مسرحية ماكيت - محمد عائد فايز



- مسرحية ماكيت - أسامه عاشم



- مسرحية الملك لير - شكسبير - محمد عائد فايز



- مسجدة الملك ليريسماعيل محمد



- مسرحية الملك لير عمل جماعي - المعهد العالي للفنون المسرحية

ورشة للسينوغرافيا تحيل التراب هنا!

فى زيارة قصيرة لم تتمد
خمسـة عشر يوما زار الأستاذ
الألمانى جيرالف إنزارد هابـين
المعهد العالى للفنون المسرحية بدعوة
من أكاديمية الفنون بالتعاون مع
معهد جوته النشط بالقاهرة .

ينظم هابـين مع قسم الديكور
بالمعهد فى إحدى أروقته ورشة
للسينوغرافيا* لطلـبته وطالباته.
فيجـمعا الفنان المعلم معهم طوال هذه
الفترة الزمنية القصيرة ليـجربوا
ويتعلموا ويفيدوا. لم يكن هدف

هابـين تعلم المصريين من الفرقة
الثالثة بقسم الديكور مبادئ الرسم
والتصميم؛ فهم قد تعلموه جيدا
بمعهدهم، ولم يكن يرمى أن يروا
المسرح عبر عينه، ولا أن يلقنهم ما
تعلمه، أو أن يفرض عليهم مناهج
أكاديمية ثابتة ، بل كان جل هدفه أن
يحتوى طلابه ويختصنهم تحت
جناحه، فيدفع الكامن فيهم للتفجر،
والساكن داخلهم للحـرك، للإبداع،
دون أن يكون وصيا عليهم، دون
نمطية التعبير، دون فوقية إستراتيجية

متعالية، بل بحرية بالغة وبلغة، كى
يقدم الطلبة أنفسهم بأنفسهم،
عارضين إلهاماتهم الفنية.
من يكون إذن ذلك الوافد عليهم؟
إنه جيرالف إنزارد هابـين .
Gralf - Edzard Habben ولد فى
١٢ يونية عام ١٩٢٤ بالمانيا، بمدينة
مويرس فى منطقة نيدرهمين..
يقضى طفولته أثناء الحرب العالمية
الثانية وعندما كان تلميذا بالمدرسة
الثانوية، بدأ يفكر جديا فى السفر
إلى باريس، فسـقـد أراد أن يكون

* للتعرف على أصول السينوغرافيا انظر كتاب الغضا - المسرحى الجديد (صفحات ١٥٩ - ١٨٢) للمؤلف جاك بوليفيرى، ترجمة: نورا أمين، من إصدارات المهرجان الوطنى للمسرح التجريبى عام ١٩٩٢ .

وساميا، وبعد انتهائه من المدرسة العليا للفنون من كريفيلد في السنوات (٥٤ - ١٩٥٨) درس كذلك بالإنعقاد الفرنسي بمسؤولين: Ecole - Arts Des Beaux - قسم الرسم والجرافيك، وحصل على دبلومة في الفن. ثم أنهى دراساته الجامعية العليا في الفنون تحت إشراف الأستاذين جيسر هارد و فالتر بركير، كما أتم دراساته المتخصصة في الفنون الجميلة تحت إشراف الأستاذ جوزيف فاشينغر عام ١٩٥٨. وبعد ذلك حصل على منحة دراسية فسادف إلى فرنسا لينهى دراساته المتخصصة في الفنون.

أعماله الفنية:

- تصميم لوحات سينوغرافية لأغاني جورج برونشينو في كريفيلد (في العام ١٩٦٣، ١٩٦٥).

- قدم أول عمل سينوغرافي له (مسرح الشباب) بمدينة جوتينجن في العام ١٩٦٣، ١٩٦٤).

- توالى أعماله السينوغرافية الأولى التي قُدمت (للمسرح الألماني)

بنفس المدينة المذكورة حتى عام ١٩٦٥.

- توالى تصميماته السينوغرافية في مختلف المسارح الألمانية:

- مسرح إرفيست ومسرح كاتنيا في هامبورج - مسرح شيلر في برلين - المسرح الحر في ميونخ وغيرها من المسارح.

وتعاون مع الخرجين الألمان ومن أبرزهم:

إروين باكواس - ثوبيرت بينش - جينا باوش - هاري بوكيفيتش - روبرتو كويلي - إيفاديامانتشني وغيرهم.

ورشة السينوغرافيا

أصبحت كلمة «سينوغرافيا» اليوم، تعني ابتكار شكل جديد وإدماجه في التركيبة المسرحية، بعد أن كانت تعني لدى الإغريق فن تزيين خشبة المسرح، وعند فناني عصر النهضة، رسم خشبة المسرح ووضع المنظور المسرحي، وتعني بالنسبة إلى مصممي الديكور بالقرن التاسع عشر تصميم خرائط المسرح. ويميل المفهوم السينوغرافي

إلى تعريف الظاهرة النفسية - التسيولوجية التي تربط العرض باستقباله، وتعريف العلاقة الهندسية «المسافة» بين خشبة المسرح «مساحة» وبالتالي هندسة ومناول هذه المسافة نفسها. وهكذا يحل مفهوم بناء وتنظيم الفضاء المسرحي محل استخدامه الإغريقي في الأصل حيث يحدث التطور الفني والجمالي وبعد أول ظهور للمسرح البصري بالمسرح أعلن عن هذا الفصل في مفهوم الفضاء، البصري.

لم تعد السينوغرافيا - إذن - مجرد ديكور داخلي، أو «موبيليات» فضمة، ولا حتى صورة فوتوغرافية للواقع، بل غدت فنا قائمًا بذاته يحوي الفضاء المسرحي السابحة فيه خشبة المسرح، والموضوع فوقها الممثل بجسده وحركته، وإيقاعه الخاص، مع توليف للديكورات التي يعاد تركيبها في تشكيلات تتلام والفكرة المسرحية الجوهرية لكل مسرحية على حدة، قد تصبغ هذه التشكيلات مكبات أو مستطيلات أو مربعات أو غيرها من الأشكال الهندسية، التي تتخذ عبرها الإضاءة قطعها اللون وتمنحها اللون

وتحبيبها بالإيقاع. السينوغرافيا - إذن - هي العرض المسرحي بأكمله، تجمع شتات المواد الحياتية من أبنية ونفائيات وإكسسوارات، وكل ما يحيط بالإنسان، لتضعه في إطار فنية تشكل الفراغ بها، فوق الخشبة.

لذلك كله فإن «هابين» الألماني عندما أقام ورشته مع طلبته للصريين، ألح عليهم بأن يستميناوا بكل ما يحيط بهم، بحياتهم، بالقرش، والزبل، والطوب، والأقلام الفارغة، والعلب، والأوراق المهملة، ونشارة الخشب، بالشموع وبقاياها المطفأة، بعلب الكبريت الفارغة، ليبنى طلابه بكل هذا عالمهم، ويخلقون منها مغزلات سينوغرافية فنية خالصة.

ولذلك أيضا عندما قدم «هابين» نتاج طلابه وطلباته من الفرق الثلاث قسم ديكور في معرضه بالمعهد، كنا نرى في إبداعاتهم قدرات فنية مبتكرة في التصميم، وفي الألوان، وفي الفريد ل مواد ديكوراتهم من المواد الحياتية المهملة، وأبسط المواد التي كانت دائما لاتوضع في عين

الاعتبار، ويرميها الناس في سلات مهملاتهم، أما هم فيعينون تصميمها وحياتها من جديد، لتستحيل فنا مسرحيا متألفا. وكان البدع قد ألم من شتات الواقع ليعيد خلقه ثانية وقفا لما يراه.

لكن فكرة إعادة الصياغة هذه ليست بالضبط فكرة قائمة على تصنيع المواد للتطبيق منا، بمواد صناعية شبيهة بأسفلها، إنما تعمل فكرة الاستخدام الفني فكرة فلسفية أخرى ذات مغزى، وهي أن بقايا الإنسان يعيد الإنسان نفسه صياغتها، وكأننا نحيا في دورة كرنية تعيدنا لأصولنا وليس لأشباه هذه الأصول، فتعود مرادنا المستخمة، لتعيا من جديد على أيدينا وتحمل الفكرة بعدا آخر، وهي أن الحياة وصيرورتها تحييان بفضل العمل الفني، وتقبعان من قدرة المواد المصطلة بنا، لرقوتها بمنظور يشع فيها حياة وخلفا وإبداعا. فموادنا المستخمة هي حياتنا ذاتها.

إن الاستخدام التشكيلي الرائع لهذه المواد التي شهنداها في

معرض نماذج الموديلات للجسمه السينوغرافية لطلبة قسم الديكور تحت إشراف «هابين»، تؤكد أكتوية الدعوى التي يدعيها بعض ادياء الفن من مصممي الديكور والسينوغراف بمصر، من أن تصميم أعمالهم المسرحية يحتاج إلى الآلاف المؤلفات من الجنيهاات لشراء المواد اللازمة لإنتاج هذه الأعمال، وأثبتت التجربة أن أبسط الإمكانيات والمواد قادرة على أن تصنع من «التراب فنا»، وتخلق أعمالاً فنية رائعة.

ينبغي لهذه التجربة أن تتكرر، وقد بدأتها أكاديمية الفنون، التي يحاول رئيسها الدكتور فوزي فهمي الاستعانة بخبراء المسرح الأجانب في مختلف الميادين المسرحية، كي تفيد طلابنا المتشوقين لمعرفة مسرحية علمية صحيحة.

وتعرض بعض نماذج من أعمال طلبة وطلقات الفرقة الثالثة من قسم الديكور بالمعهد العالي للفنون المسرحية، ونشاهد في هذه النماذج أعمالاً من مسرح شكسبير وهارلو ويريفت وأليس وغيرهم.

ع . م



الشعر:

راى صديقنا الشاعر هشام
يسرى البوهى، من الإسكندرية،
أن يشارك فى ملف هذا العدد عن
(تجليات الجسد) بقصيدة عنونها
(ملحمة الروح والجسد)، ولأنه قد
كتبها لهذا العدد بالذات، فنحن
ننشرها هنا فى ديوان الأصدقاء،
على ما فيها من ركافة فى اللغة
وفقر فى الضيالة وسذاجة فى
الرؤية، ويبقى أن نسمع صديقنا
بقراءة هذا الملف (تجليات الجسد)

بعناية، ليعلم أن علاقة الروح
بالجسد أشد تركيباً من أن تختزل
إلى مجرد التناقض: وأغنى من أن
تترك الإنسان مخيراً بين أحد
الطرفين.

أما القصائد الأخرى فى ديوان
هذا العدد، فمنها قصيدة متميزة
لصديق قديم هو الشاعر أشرف
الخضري، ونرى فيها كيف أنه
يتقدم نحو تأكيد شاعريته عن طريق

تكتيف التجربة والسيطرة على
الإيقاع وحسن توظيف الجملة
الشعرية، وإن كان لا يزال يقع فى
بعض الهفوات، مثل الإسراف فى
التقنية أحياناً، واللجوء إلى الألفاظ
المجانبة العامة مثل (المعصرات) فى
أحيان أخرى. أما قصيدة الشاعر
د. محمد عامر الموزونة، وقصيدة
الشاعرة عبير نهار النثرية،
فننشرهما حفاظاً بالصديقين
الجديدين.

ديوان الأصدقاء

فُبْلَةُ فرنسية

أشرف الخضري حبيب

الريحُ تمضى بيننا
مهرولةً ومُهَمَّةٌ
وَيْدَاكِ تَحْتَرِقَانِ
نَسْجَ الْمَلْحَمَةِ
وَمَا أَخَافُ عَلَيْكَ
فَكَ الْأَحْزَمَةِ

لَيْلَى عَلَيْكَ مِنَ الْمَاسَى ظَلَمَتَانِ
وَعَلَى لِسَانِي يَا حَبِيبَةَ نَجْمَتَانِ
مَدَى لِسَانِكَ فِى فَمِي
مَدَى لِسَانِكَ لَا تَقُولِي اسْتَطِيعَ وَلَا أُطِيعَ
هَذَا قَطِيعَ خَلْقِنَا
وَأَمَامَنَا أَقْبَى رَضِيعَ

فُكِّي الأزرَّةُ

مفتوحة سبيل الدُخُولِ إلى فُزَادٍ مُنْكَسِرٍ..

للصغيرِ وَرَدْنِي:

تلقَّشتُ عليه المُعْصِرَاتُ القَهْرَ...

حتى ينحسرَ..

يا حُلُويا بينَ الصَّحْرِ، حتى يتنمى:

والمُعْصِرَاتُ هَرَفْنَ أسبابَ الشَّتَاءِ

فَإِنْ انْتَمَى. هُبِّي وَفَرِّي في دَمِي

وأراك تملكين مفتاحَ المطرِ!

ما أنت

محمد عامر - الحلة الكبرى

صحراء ممتدة

الصمتُ كثيب... لا ردُّ

برق/ رعدٌ

شعرك أسودٌ مثل الليل

كتبانٍ رملية.. يشتد البردُ

والليل يخيم في القلب

لمر يُقتل خلف تلال حمراء

نبضاتي لا يحصيها العد

ياتيني صوت البحر الصابر والأمواج الصغرى

أحزاني في أوردتي

جزر.. مد...

تتجمع في قلبي.. تمتدُّ

جذب.. شد

طفلٌ في المهْد.. يصرخ.. يحثُّ

صوتك يهتف في سخرية

يطلب شدى الأم.. ولكن.. لا ردُّ

ما أنت؟

ملحمة الروح والجسد

خالد يسرى البوهي - (الإسكندرية)

نهد يتحدى...

من يقتحم الحصن المقترح الأبواب

.....

المنزوع الحراس؟!

مثلثنا يرحيق الشهوة نادى::

هل لي أن أقبل دعوة ممشوق يدعوني

من ذا يرفض داعي النهدي؟

نهدي غصن قد نادى كل رجال الأرض بلفته قد
هل يعقل إلا أن اقتات الحسن المورق من

وأخذت أطبل الفكر الحائر بين الجزويين المد
أفنان النهدي؟

.....

.....

وامتد الثغر ليلق من نهدي للحسن
الخبثي الصبوة ثم امتد يد
وامتد للمعنون الصادى...

فى شيق موقد

.....

الحسنة تهاوت كالسكرانة تحس
خمر اللذة قد جالت فيها تشتت

.....

وارتلحت فى جسد

لكن...

لم يرتفع الستر الروحي، ولم ينفك السد
فالروح تسامت، والجسد الأرضى ارتد
الجسد الأرضى ارتد

.....

.....

امتز النهدي، تكهوب جسمي يستيق الشطوات
بنار الشهوة تلتهم النهدي المتكشف
والحسنة تلاعبه فى ود

.....

خرج النهدي الظمان يبحر فى الحرق للممد

احسست حرارته

واحس لهيباً بهي
يصد

أريد أن أحيا

عبير محمود نصار - الناصرة - فلسطين

لمعتى

ابتناسمتى

عقارب ساعتي الساكدة

سأجمع مشور الأرض

وأبنى صرحا

فى فؤاد كل عبد

لا يهر

أى زأزال عبودي

أريد أن أحيا

كخيل مفامرة

لكن كيف؟

عصفورة تخشى القفص الحديدى

أيدى ببضاء مكبل

من خلف الجدران القديمة

يا يراكين القفص

طريرى بنت للشفة

القصة :

لا نريد ان نشغل أنفسنا ونشغل
الأصدقاء بالحديث عن قضايا فرعية
لا تهم الجميع، ونفضل أن نستغل
هذه المساحة المتاحة لنا في نشر
بعض النصوص التي ترسلونها، بعد
أن نجتهد حسب طاقتنا لاختيار
الصالح منها.

ولكن يحدث أحيانا أن تجد أنفسنا
مضطرين للخروج عن الموضوع
الاساسي لننبه بعض الأصدقاء إلى أن
الفن مرتبط أوثق الارتباط بالهدوء
واللين والتماس الأعداء للآخرين وعدم
إلقاء التهم جزافاً.

والمناسبة هذه المرة أن أهد
الأصدقاء أرسل خطاباً غاضباً ولم

يترك أى واحد ممن يعملون بالمجلة
إلا ووجه إليه اللوم الشديد واتهمه
بأنه يقف عائقاً في سبيل نشر
إبداءه الذي يسرف في الإشادة به.

ولأننا لا نستطيع أن نرد على
اتهاماته برسالة شخصية حيث
لا نملك جهازاً من العاملين يستطيع
أن يغطي هذه الخدمة المهمة
بالتاكيد، نود أن ننبه ذلك الصديق
وغيره من الذين يحسون بنواتهم
إحساساً زائداً أن هذه الطريقة
تسئ إليهم أكثر مما تفيدهم... فإذا
كان الصديق الذي نتحدث إليه يكتب
لنا «أول ما يستفد مشاعري... لم
يكن من حقه أن يفضب وإنما عليه

الجلوس امام امرأة عارية

في البداية أن يشهد أدواته الفنية
وأولها اللغة بالتاكيد.

ومثل هذا يمكن أن يقال
للانصاف والصديقات الذين يكتبون
إهداءات لأصدقائهم أو أساتذتهم
أو لكتاب متوسطي الموهبة.. ولما
وجدنا الذين نرى عدم أهمية هذه
الإهداءات والوسائل التي تبعث عبر
القصاص فقد شاركتنا مجلة
«سطور» الرأي نفسه.

ونعتذر للأصدقاء عن هذه
الإطالة، وهذه هي القصة المختارة
لهذا العدد.

وإلى اللقاء

عزت عيسوى - القاهرة

ولكن حتى التدم جاء متأخراً، ووجدتها «غلبانة» تجرى
على أييها أمشالول فتخدم في البيوت، تفسل، وتمسح
ساعات في أيام معينة وتراعى غرفتها على الملم وأياها،
وحدثها مباشرة:

«في البداية تجلسين بقميص بجماليات خفيف
والأستاذ الدكتور يجدد لك وضع الجلسة، وقد يطلب
منك الاستلقاء على الدائرة الخشبية عارية وفوقه ملاية
بيضاء لا تستحي ولا تتضايقى للمساته وحركاته على

١ - الموديل العانس.. والموديل العذراء:

كبرت، ولم تعد ترسم عارية، واكتفى بنصفها الأعلى،
وهي بثيابها وغالباً بجانبها أو بوجهها، وكل ذلك يقلل
من دخلها، حتى «التعليقات» (الاستاذة، والطالبة) استغفوا
عنها، وكذلك السيمينا الشعبية التي تذهب إليها ليقدمها
قاصد التذاكر لزيارتها بدأ في الاستغناء عنها.. لا بد من
البحث عن مساعدة، وهي تعمل بجوارها كقرواء، هكذا
يفعل بها الزمن، لو كان لها رجل وأولاد أو حتى أسرة،

٣ - اللوحة:

بيضاء.. صحراء.. شمس مبهرة بلا حدود تزيغ البصر ترجف القلوب فتستعصى على اللوح الخشبي المستقيم القائم بثقله على الحامل كما تتسبب الجبابيس اليابانية على أطرافها.. انظر إلى اللوحات البيضاء حولي.. حوائط مستشفيات.. أكاد أصاب بالإغما.. من أين أبدأ؟ من أي جانب سأضع أول خط؟ القلم في يدي، ويدي مرتفعة في الهواء ويعيوني حائرة.. أين ستسقط اليد؟ أتعمل، وترتفع، تدور وتكمل هنا وهناك نقطة، وشرطة، وخشب، خطوط تتجمع لتتجمد، وخطوط تتوازى، وتبتعد، وتنتشر توقع أنغاماً نهائية.

٤ - الوقوف أمام امرأة عارية:

لا نستطيع التركيز، واستيعاب الجسد العاري الملقي فوق الدائرة الخشبية فعيونهم علينا، وعيوننا كعقولنا حائرة.. بينما الشابات احمرت خديهن، وتلعثنا جميعاً لا نستطيع الرد على أهم سؤال: كيف نرسم تلك العارية؟ وكنا ارتجافات وكأنا سنفتصبها، يحدثنا الدكتور الفنان مزيلا رهبتنا: «من مكانك، ما يهك رسمه.. المرأة، والملاة وما يظهر منها، وما يختفي تحت الملاة.. اتبع حدود الأشكال ما ينقطع هنا يتصل هناك باقل الخطوط، خط واحد ذكي عبقري يستمر متصلاً من الرأس إلى القدم لا ينقطع ولا يتمزق» وبصوت متهدج، وكأنه يلقي شعراً.. «انظر وارسم بهمق» ، ويعيوني لم تبرح الملاة البيضاء، وصعدت عياني، وبدأت من الرأس والعيون التي تنظر للأرض، والزمن ساعة لا تكفي، وكنا

جسديك ثم يقف الطلبة، ويرسمونك خلال محاضرتهم، ثم يكملون رسوماتهم، في منازلهم، وقد اختارك كبيرهم عشيقته، وخاتمة، وموالياً وقد تزوجينه.. حدث هذا من قبل كثيراً.. الخير هناك كثير.. بس واقفي»

كيف تجلس عارية أمام شبان يرسمونها؟ يعني آيه!!.. ينظرون ويرسمون في أوراقتهم، وبعد الرسم.. إنها تدخل البيوت تغسل، وتمسح بشرفها، وماذا ستفعلن في الزمالة مع الأستاذة، والطلبة.

٥ - أول درس تصوير:

دخل المعيد الاتيلي، ويكشف الأسماء، قام بتوزيع الطلبة، ويترتيبهم داخل مربعات شطرنجية حول شكل نصف دائرة، وسنارة مقلقة تخفي خلفها منصة خشبية دائرية ستجلس عليها الموديل، ويجلسها الأستاذ، وتأكد من وجود الحوامل الخشبية، ومن كل أوت اليرسم وخاماته مع الطلبة، واختفى خلف الستارة.

«الموس جت» قالها أكثرنا تهريجاً، وتجمع حوله البعض يطولن معه يتابعونه.

في انتظار فتح الستارة، رؤية الموديل، والأستاذ، والمعيد.. نبسب الأقدام لتصبح رفيعة، ونختار أخف درجات أقلام الرصاص ليسهل مسحها.

فتح الستار ، وظهر الأستاذ ولم تلفت إليه.. طارت عيوننا، وحطت على العرى الظاهر تحت الملاة البيضاء فوق الدائرة الخشبية، ومن بعيد جاء صوت الأستاذ ليحيينا إلى الأوراق، والأقلام، والموديل ، والفن، وأول درس تصوير «موديل عارية».

نريدها عارية.. لا تخفى أى جزء من جسدها.. ماذا يبقى من العرى.. ويمر المعيد يسدى للفنان: «لماذا بالشكل ككل.. ثم تعمق فى الأجزاء من زاوية أنتظرى شكل هندسى أمامك أو أكثر من شكل هندسى اجمعها ثم حدد أساس الجزيئات الهندسية.. وفى داخلى قاطعته وتحت بعيداً.. أضعت متعة البحث فى تفهيم باقى أجزاء الجسد عارية.. منكم لله جميعاً الوقت ضيق، وأماننا أسبوع، وسأشتري مجله «بلاى بوى» لأكمل بها الرسم فدعوني أنت وأستاذك أكمل الرؤية، والتفصيل والمقارنة. فانا أقارن بين الزميلات الكاسيات، وبين تلك العارية فى الشكل، واليد تعمل مثلثات، وحوائر، وأنصاف دوائر والعين تشمل، وتتنزه، وتقارن، وساد الصمت الاتيلييه فلا همسة ولا كلمة.. حتى جاء المعيد، وأغلق الستار، ونزعنا اللوحة المرسومة، ووضعناها داخل اللوسيه الذى يضم العديد من الأوراق. واللوحات البيضاء والمرسومة والملونة.

٥ - متحف العرايا:

«اختلف عنهم، ووهدى أسكن فى شقة حلم كل مصرى فنان، شقة زجاجية تطل من ناحية على منزل طالبات الجامعات، ومن باقى النواصى على أرقى بنات العائلات المصريات.. لا أجد سوى الرسم واضمّع على كل نوعيات الإناث نقودى، وشبابى، وشفتى أمامى، وخلقى، وبعد ما تخرجت طرات تلك الفكرة فى رأسى ست وثلاثون قطعة زجاجية تظهر أمام كل العينون سارسما أوضاعا عارية، مئات المجالات لو طليوا مئات الجنيحات لو ظهرت كما أريد، أصدقائى وأفضل الفنانين

سيبرزون تلك الأوضاع لابد أن تأتى الموبيل التى تعلما عليها، هكذا قال، وقلت: علمتكم أنا أعرف لغة اللحم تعالوا، وانظروا كل أنواعه شفتى على اللبلا التى يملكها والذى، ثم فى قد كبرت، وتبادلها الطلاب، والأساتذة، وأولاد البلد.. كيف ما لازلتم تشيرونكم أم هو أفضل رد الجميل؟!.. فقرأ الفن تعالوا انظروا إلى صور العرايا لدى وإلى العرايا من حولى، وحققوا لى حلمى متحف العرايا شقة، ستصبح مزاراً لكل العينون العاشقة.. تعالوا ارسموا أى عارية تشتهونها أو تتمنوها.

٦ - لابد من نهاية للعرى:

صممت عليها.. وجاءت.. سارسما أولا على ورق أبيض ثم أنقل هذه الأوضاع مع تكبيرها على ورق شطاف ثم على الزجاج بوصفة مؤقتة نقيم معاً فى تلك الشقة، وتأخذ أضياف ما تلخذه من الكلية، والسينما، والأساتذة والطلبة « أنت وحده فهما، وفنا لجسدهما قالها أحد الزملاء .. فقرأ مثل بعض.. أحببت جسدهما، واحترمتها .. استسلمت لى فى بيت أحد الزملاء بعد ما رسمناها، وكنت الأول، وتبعونى، ولم، وإن أتزوجها.. جسمها يعطينى براعة، وقدرة على الإبداع، وقليل من كلمات الثناء، والمعارض للتجريد، والمدرجات العلمية، والبيع تبعاً لما يريده الزمئان.. حتى هذا الصديق يستغلنا، وجسدنا .. الطريق مسدود.. وداعاً يا عاريتى وعشيقتي، وحبيبتي فسأصبح مدرس رسم فلا مكان لرسم العاريات وتعالى زمك حتى لا تصتاجين إلى مساعدة عزاء.

صاحب المقهى

منصورة عن الدين - التامة

أخذ الرجل يقلب عينيه في أركان المقهى دون أن يتكلم.. سحب نفساً طويلاً من الشيشة وتناول كوب الشاي من صاحب المقهى الذي جلس على المقعد المجاور له بدأ يهتد.. من المقهى الذي كان يفص بالزبائن وعن بصره الذي ضعف.. كان يبتسم من حين لآخر وينظر للرجل الذي كان يهز رأسه دون أن يتكلم.. حينما اقترب الليل من منتصفه قام الرجل ومشى دون أن ينظر خلفه بينما وقف صاحب المقهى يرقبه حتى اختفى في الظلام.

في اليوم التالي استيقظ مبكراً.. نظف المقهى.. كنس المنطقة المجاورة له ورشها بالماء.. ثم استند لحائط المقهى الخارجى وجلس يخطئ الأجزاء الممزقة في جلبابه القديم ويمسح المياه التي تنزل من عينه اليسرى المتعبة كعادته كل يوم يأتى بأتع الجرائد الوحيد بالقرية.. يفترش الأرض بجوار شجرة الجميز المواجهة للمقهى وينظر لصاحبه من وقت لآخر دون أن يتكلم اعتاد كل منهما الآخر.. عندما تاطر السماء يجمع البائع جرائده ويدخل المقهى يتبادل كلمات قليلة مع صاحب وينظران إلى بيوت القرية التي تظهر من بعيد تحت المطر.

بعد أن أعاد رص الأكواب على الطاولة.. رتب المقاعد من جديد.. خرج ينظر للطريق المظلم.. ثم دخل مقهاه.. في أحد الأركان جلس متكسفاً على نفسه.

مضى للوقت بطيئاً.. كان قد سمع أذان العشاء منذ ما يقرب من الساعة.. فيما مضى كان يمضق فترة ما بعد صلاة العشاء حتى أذان الفجر تلك الفترة التي يتجوا فيها الليل عرش الكون.. ثم يتسحب في نهايتها رويداً رويداً منتازلاً لدفقات النور عن مواقعه في السماء.. كي يحافظ على موقعه في قلوب عشاقه.

أما الآن وقد أصبح المقهى خالياً باستمرار فهو يحس أن الليل كالبحر الذي يجثم على صدره.

قام من مكانه واتجه إلى صورة معلقة على الحائط لشاب يرتدى ذى الجيش.. وقف يتأمل الصورة لبرهة ثم مد يده لمسح الغبار الذي علق بها.

في نفس اللحظة دخل رجل المقهى وجلس على مقعد مجاور للبواب.. خف صاحب المقهى لاستقباله.. وضع الشاي على الفاي جهاز الشيشة وقدمها له.

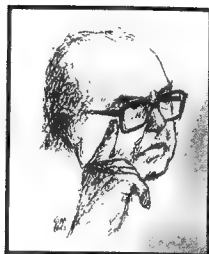


لسنا هنا أمام تجسيد خالص ، وإنما أيضا أمام تجريد خالص، ولكننا أمام عمل يعبر حدود هذين المألوف أو يصل بينهما في لغة تأسر البصر وتأخذ غير المنحنيات الدافئة إلى حيث لا توجد حدود منظورة ، وفي نعومة توقظ الشهوة، لا لكي تتيرنا ، ولكن لكي تجعلنا نحس كيف أنها إنسانية وسامية إلى أقصى حد.
هذا العمل من منحوتات الفنانة إيلينا بوتاغا من معرضها بساحة الأوبرا المصرية.
الفنانة اليونانية إيلينا بوتاغا



إحدى لوحات الفنان طارق الطيب من معرضه المقام حاليا في فيينا

المجلة



العدد العاشر • أكتوبر ١٩٩٧

حديقة .. وعنان بن داود

أبو فرديش دورينيات حول الصراع العربي الإسرائيلي

اتجاه التاريخ ونكرة العداثة (دراسة)

آلان تورين

ثنائيات غير محلوطة (مقال)

إدوار الخراط

نوكو وأركيولوجيا الأدب (مقال)

الزواوي بغوره

نصائد ، جمال القصاص - فريد أبو سعدة - محمد سليمان

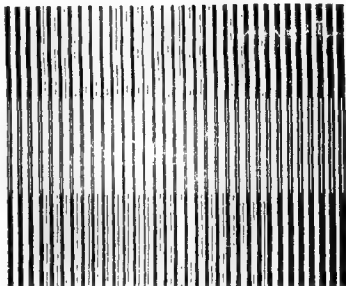
تمص ، الداخل طه - نورا أمين - هدية حسين

كتاب أمريكا يمدون إنتاج
روائع المسرح الأوروبي
نيويورك ، أحمد مرسى

المحامي



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢٥٠٠ ليرة - الأردن ١٢٥٠ دينار
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريال - البahrain ١٢٠٠ دينار - الفوجة ١٢ ريال
لبنان ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ صلداً) ٢٦٠٤٠ جنيهاً شاملاً البريد
وترسل الاشتراكات بمحالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع)

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ صلداً) ٢١ دولاراً للافتراد ٤٣٠ دولاراً
للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ما يعادل
٦ دولارات، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

للمراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحافظ ثروت - الدور الخامس -
ص : ب ٦٦٦ - تليفون : ٢٩٣٨٦٩١

القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

الشن : جنيهاً ونصف

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده، والمجلة لا تلزم بنشر ما لا تطلبه، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

العدد الخامس عشر • أكتوبر ١٩٩٧م • جمادى ثانياً ١٤١٨هـ

هذا العدد

■ الانتاجية

وداعاً أبا فهر..... لعدد عبد المعطي هجالي ٤

■ المراسلات

أركيولوجيا الأديب من خلال

نموذج ريمون وروسال الزبيري بلسور ٦١

مازلت للثقافات غير محولة .. افوار القسبراط ٥٢

انتهاء التاريخ بين تأكيد المحذلة آلان تروين ٥٣

وناقها د: أحمد سفيث ٧٨

جائزة بوليتزر عبد الطيف زيطان ١١٧

■ الشعر

سبع قصائد قصيرة للشاعر

الأنطولي غوليوب لاركين د: محمد مصطفى بدير ٨

حفريات محمد سليمان ٤٥

نافذة على قمر محمد فريد أبو سعدة ٦٥

نوافذ غامضة الأطوار جمال القصاص ١٠٢

الشعراء انريس عيسى ١١١

■ القصة

أبو حنيفة وعنان بن داود فريدة ريش نورلمحات ١٤

المتنازع د: محمد البدرش ١٤

غير صالح للاستعمال الخليلي فهد ٢٧

صاحب صاحبي نور الحسن ٣٣

ذكرة للفراغ رهب حسن ١١٢

..... فهد حسن ١١٨

■ الفن التشكيلي

الفنان عمر جهان في متواليات التقاع ماسر حسن ٢١

مع مقامة بالآلوزن.....

■ المكتبة

صورة للحرب في القصة العربية صلاح عبد السلام ١٢١

أشواق جديدة على المحصر

العثماني يحيى محمد محمود ١٢٢

شطف الذنوب فهد عبد المعطي ١٢٧

لغتنا العربية في معركة الحضارة حسن طيب ١٤٥

■ إصدارات جديدة

..... ١٤٢

■ المتكشفت

مهرجان المسرح التجريبي فهد عبد الطناح ١٤١

القصص في شعر شعراء

المجتمعات هاني شحاتة ١٥٤

■ الرسائل

إشكاليات الترجمة والمسرح

دنويرك أحمد مرسى ١٥٧

رؤا اللغة - مختارات بالفرنسية

لمز الدين المنصرة باري، صالح مهيمة ١٦٤

الدهاء للبدعات من البحريون

الأبيض والأسود، اليونان، اعتدل عثمان ١١٧

..... اعتدل ابعاع ١١٣

وداعاً أبافهر



كان كل شيء كان مُعدّاً مهيباً ليتعلم هذا الرجل حرفته، ويملا جعبته، ويلعب في حياتنا الأدبية دوره العاصف الذي كنا نستطيع أن نتفجع به أكثر مما انتفعنا، لو أن الظروف التي أحاطت به وأحاطت بنا ساعدتنا جميعاً على أن نكون أقل حدة وأكثر تسامحاً وغفراناً. فلست أظن أن مثقفاً عربياً ممن تلهروا في هذا القرن عرف اللغة العربية كما عرفها محمود محمد شاكر، لا كما يعرفها العلماء وحدهم، بل كما يعرفها العلماء والمبدعون معاً، فهو قادر على التخريج والتأويل قدرته على التفسير والتعليل. وهو يرى في العبارة أو الصيغة رأيَه للملهم، فلا يصبر حتى يظفر بالدليل الذي يؤيد رأيه، فهو ليس رجماً أو ادعاءً أو تلفيقاً، ولكنه علم. وهو يقف أمام القانون أو القاعدة، فلا يكون مجرد تواترها بالنسبة له دليلاً على صوابها أو مبرراً لإثباتها، وإنما يسعى دون كلل أو ملل حتى يعثر على الحكمة التي تجعل القانون قانوناً، وعلى الجمال الذي يجعل القاعدة قاعدة.

من هنا لم يكن لاعتداده بالتراث العربي، أو بما يقوله فيه مثيل.

وهو إذا لم يعتد بالتراث العربي فيأى شيء يعتد؟



الذين يقابلون بين الثقافة التي نتنتجها الآن والثقافة التي انتجها أبائنا يقابلون بين أعمال مستقرة امتحنها التاريخ فأصبحت تنتسب للامة كلها . وأعمال أخرى متناثرة فريية . لا نستطيع أن نتكهن بمصيرها ، ولا نعرف صحيحها من زائفها ، وأقصى ما يمكننا بلوغه أن نعترف الناس بنسبتها إليهم ويضمونها إلى تراثهم .

أما الذين يقابلون بين تراثهم وتراث الأجانب ، فهؤلاء لا يحاورهم محمود محمد شاكر ، وإنما يسخر منهم ، ويرميهم بأشنع التهم ، ويتخلى في خصومته معهم عما كان يجب أن يتخلى به من التواضع وسعة الصدر والتسليم بأن الحقيقة متعددة الوجوه .

لكنه كان زمانا صعبا وضع كل طرف في مقابل الآخر فلا يقدم أحدهما خطوة إلا إذا دفع بمقابلة إلى الخلف خطوات ، ولا يزال يدفعه حتى لا يبقى سواه .

هكذا حاول رجال الأزهر أن ينفوا محمد عبده ، وطه حسين ، وعلى عبدالرازق ، إذ كان كل وجودهم خطرا ماحقا ، فكان على محمد عبده ، وطه حسين ، وعلى عبدالرازق أن يواجهوا الشيخ المهدي ، ومصطفى صادق الرافعي ، وجماعة كبار العلماء .

وفي أتون هذه الحرب المستعرة بين الماضي والحاضر ، والقديم والجديد والشرق والغرب ، ظهر محمود محمد شاكر ، فكان كل شيء كان مُعدًا له مهينا سلفا ليلعب في حياتنا الأدبية دوره المشهود .

كأنه اختار أباه كما اختاروه ، فهم عصبية من العلماء الفقهاء المحققين . واختار الشارع الذي يقع فيه منزله ، فهو شارع الشيخ حسين المرصفي أول نقادنا في العصر الحديث . واختار بالطبع اسم ولده فهدر ، تيمناً بابن مالك بن النضر بن كنانة . ومن النساء بمن يقول إن فهدر بن مالك هذا هو قرشي ، فمن كان من ولده فهو قرشي ، ومن لم يكن من ولده فليس بقرشي . وهكذا انتسب محمود محمد شاكر ، واختار أصله كما اختار فرعه .



في البداية جرب أن يتلقى دروسه في كلية الآداب ، فالتحق بها في أواسط العشرينيات، حين كان له حسين لايزال شابا في نحو الخامسة والثلاثين من عمره، يلقي دروسه التي أثار فيها الشك حول نسبة الشعر الجاهلي، وحول من ينسب لهم هذا الشعر، وهل كان لهم حقا وجود تاريخي، أم أنهم أو بعضهم على الأقل أشخاص أسطوريون؟ فما كاد الطالب المعتز بتراثه يستمع إلى هذه الدروس حتى قرر أن يهجر الكلية، بل أن يهجر كل مؤسسات التعليم الرسمية، ويلزم خزانة أسرته يتعلم فيها، وفي دار الكتب من الكتب مباشرة بغير وسيط.



ثم لم تمض سنوات حتى اقتحم الحياة الأدبية اقتحاما بكتابه عن المفتفي، هذا الكتاب الذي صدره بمقدمة يعلن فيها أن الثقافة العربية الحديثة قامت على أساس فاسد، لأنها تنكرت للعلوم العربية، وقنعت بالترجمة والمحاكاة والنقل عن الأجانب والمستشرقين الذين يشككونا في تراثنا القديم، ولا يملكون أن يقدموا لنا بديلا عنه. فإذا أردنا أن تكون لنا في هذا العصر الحديث ثقافة حديثة، فلا مفر من أن نعود إلى حيث انتهت أبائنا ، أي إلى ذلك العصر الذي قيل لنا إنه كان عصر انحطاط، وهي دعوى ادعاها المستشرقون ليقطعوا ما بيننا وبين تاريخنا القومي وتراثنا العربي الإسلامي خدمة للغزاة الصليبيين، كما كان يحلو للاستاذ شاكر أن يقول!



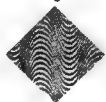
ثم صرف الاستاذ شاكر جهوده إلى تحقيق المؤلفات والمختارات القديمة منفرداً أو مشاركا لمحقيقين آخرين. ثم دخل ميدان النقد، نقد المعاصرين له، كما فعل في كتابه «أباطيل وأسما» أو نقد القدماء كما فعل في كتابه «نمط صعب، ونمط مخيف». ولا أجد نفسى محتاجا إلى أن أنكر قصيدته الطويلة «القوس العنراء» التي استوحاها من قصيدة

الشمّاخ، فهي أقرب ما تكون إلى شعر الفقهاء والعروضيين الذين يتجلى إبداعهم في التفسير والتعليق والاستنباط أكثر مما يتجلى في الإنشاء، ويتجلى في فقه اللغة، والإحاطة بعلومها، والتوغل فيها، وكشف أسرارها، والتنبيه إلى المجهول منها وهو كثير، دون حاجة إلى استطرادات أو مقارنات تتطلب معرفة وثيقة بلغات وثقافات أخرى، لا أدرى إن كان الأستاذ شاكر قد حصلها وزهد فيها، أو أنه لم يجد نفسه محتاجاً إليها إلا حاجة المستغنى الذي يحدثنا عنها حديثاً عابراً، وهو يتعرض لترجمة جوده للقصيدة المنسوبة إلى تايبط شرا أو لابن اخته:

ان بالشُّعْب الذى دون سُلْعٍ
لقتيلا، دمه ما يُطْلَعُ

فهو يقول إنه تعلم الألمانية أو شيئا منها مع صديق له سويسرى كان يعلمه العربية، وقد أهداه هذا الصديق السويسرى، الدكتور رويژت ران «الديوان الشرقى» لجوته، وزين له أن يقرأه معه، فكان مما قرأه معا هذه القصيدة التى ترجمها جوته إلى الألمانية والآن بعد أن ألقى الجميع أسلحتهم، نستطيع أن نتعلم الكثير من محمود محمد شاكر كما نستطيع أن نتعلم الكثير من خصومه.





سبع قصائد قصيرة للشاعر الإنجليزي فيليب لاركين

(١٩٢٢ - ١٩٨٥)*

١- حببتي لنفترق الآن

حببتي لنفترق الآن، ولا تجعلها
كارثة مريرة. فى الماضى ما أكثر ما كان يغمرنا ضوء القمر
ويجيش الإحساس بالأسى لأنفسنا أشد مما ينبغى
لنضع حداً لكل هذا
فالشمس لم تخطُ أبداً بجسارة فى السماء كما تخطو الآن

* فيليب لاركين من اكبر شعراء الإنجليزية فى القرن العشرين، يزغ نجمه فى الخمسينيات وارتبط اسمه بمجموعة شعراء أطلق عليهم اسم «الحركة». وه «الحركة» جزء من تيار أدبي عام ظهر فى الخمسينيات وتكلف من نتاج جيل من الشباب عرفوا فى ميدان الرواية والمسرحية باسم «الشباب الساخنة» وفي الشعر باسم «الحركة». كانوا يمثلون رد فعل ضد الإنغراق فى الحداثة (الوردنزم) وتوقوا البساطة فى اللغة والواقعية فى التصوير [للترجم].

والقلوب لم تلهف أبداً للتححر كما تفعل اليوم
لتركّل عوالم وتجلّد غابات
فلم نُعدْ نمتلك هذه العوالم أنا وأنت
نحن الآن قشور فارغة ترى الحبوب تمضى قُدماً
لغاية مغايرة .

هناك الندم . فالندم يبقى دائماً
ولكن الأفضل أن نحلّ الوثاق الذي يربط حياتنا أحدهما بالآخر
ونطلق كسفتين سامقتين تتحركان مع الرياح
ويفسلهما الضوء ، تتطلقان من مصب النهر في طريقهما المرسوم
وتفترقان مُلوحتين وداعاً ، ملوحتين
حتى تختفيا عن النظر .

٢- أنكشُ الفحم في المدفأة

أنكشُ الفحم في المدفأة ودع اللهب ينطلق
ليطرد ظلمة الظلال
أطلّ من الحديث بهذه الذريعة أو تلك
حتى يسكن الليلُ
: ويدقّ جرسُ ناقوسٍ من عِلّ الساعة الثانية .

ولكن بعد أن يخطو الضيفُ خارجًا
إلى الشارع حيث تعصف الرياح ويذهب
من ذا الذي يَقْوَى على أن يُجَابَهَ
عذابَ الوحدة الذي يحلّ فوراً؟
أو أن يُشَاهِدَ النموَّ الحزينَ عَبْرَ الذهنِ
لذلك النباتِ الخصبِ -
الفراغِ الآخرِ؟

٣- الذهاب (موت النهار)

هذه الامسية القادمةُ الآنَ عَبْرَ الحقولِ
لم يُرَ لها مثيلٌ من قبل
لا تُوقَدُ لها المصابيحُ
من بعيد تبدو كالحرير
ولكنها حين أبسطها على ركبتيّ وصدرى
لا تجلبُ لى الراحة.
أين وُكَّتِ الشجرةُ
تلك التى شَبَكَتْ الأرضَ بالسماءِ؟
ما هذا الذى يرقد تحت يديّ

فيسلبنى القدرة على الشعور؟
ماهذا العبء الذى يُثقل يديّ؟

٤- إلى القنصل

أنتَ لاتأتى فجأةً فى صورة عتيقة
يصحبك أكثرُ من تنين تنهضُ ممسكةً حياتى فى مخالبها
وتصرعنى بجانب العربات
فتفزعُ لكَ الحَيولُ -
لا ولا تاتى فى صورة عبارة مُبيّنة تُندرنى بما يمكن فقداؤه
أو خسارته بسبب مايلزم دفعه من نفقات
لا ولا فى شكل شبح يهبُ بعصفه هواء باردة
يرى صباح بعض الأيام وهو يركضُ عبر النجيل.

إنها تلك الأصائلُ التى غابت عنها الشمس
هى التى أجدها تزرعُكَ على مقربة منى، ثَقِيلُ الظِّلِّ مُضْجِرًا.
أشجار الكستناء يسربلها الصمتُ
وأشعرُ بأن الأيامَ تمضى بأسرعَ من ذى قبل
وراثتها فقدت أكثرَ نكهتها الطازجة

وعندما تتخلفُ الأيامُ وراءنا تبدو كالدمن أو الخراب .
إنك تلازمني هنا منذ زمن طويل .

٥- ان تضع قرميدة فوق أخرى

أَنْ تَضَعَ قَرْمِيْدَةً فَوْقَ أُخْرَى
وَتَضِيْفُ ثَالِثَةً ثُمَّ رَابِعَةً
لَا يَتْرُكُ لَكَ مِنَ الْوَقْتِ مَا يَجْعَلُكَ تَتَسَاءَلُ
عَنْ جَدْوَى مَا تَصْنَعُ .
أَمَّا حِينَ تَجْلِسُ يَحْوِطُكَ الْقَرْمِيْدُ
وَرِيَا حُ السَّمَادِ صَارِخَةً مُعْوِلَةً
وَتَتَسَاءَلُ عَمَّا يَنْبَغِي أَوْ مَا يُمْكِنُ صَنْعُهُ
عِنْدَئِذٍ لَنْ يَدَاخِلَكَ أَدْنَى شَكٍّ
فِي عَدَمِ الْجَدْوَى

٦- الأيام

لَا يَ غَرَضٌ وَجَدْتَ الْيَامَ؟
الْيَامُ هِيَ مَحَلُّ إِقَامَتِنَا
تَأْتِي وَتَوْقِفُنَا
الْمَرَّةَ تَلَوَّ الْمَرَّةَ

هـى حىث ىنبغى أن نَجِدَ سَعَادَتَنَا
هل نسطىع أن نعىش إلاً فى الأىام؟
آه إن الإجابة عن هذا السؤال
تستدعى مـجىء القسىس والطبىبِ
بردائهما الطوىل
مُهرَوَلّىن عَبرَ الحقول.

٧- رعوس فى عنبر النساء

على وسادة تَلَوَّ وسادة
ىرقد الشَّعرُ الأبىضُ المنفوشُ والأعىن المـحْدَقَة
والفكوكُ تظَلُّ مفتحَة والرقابُ ممطوطة
كل وَتَرٌ فىها بارزٌ بحدّة
وقمّ بلحىة ىتحدث بصمت
إلى شـخص لا ىراه أحد.
منذ سَتَينَ عاماً خَلَّتْ كُنَّ ىتسمن
لعاشق أو لزوج أو لولدٍ بـكر
الابتسامات للشىباب أما الشىخوخة
فمآلها رعب الموت والهذىان.

فريدريش دورينمات ترجمة وتقديم: محسن الدرداش

تقديم

تشمل أعمال الأديب السويسري فريدريش دورينمات (١٩٢١ - ١٩٩١) معظم الأجناس الأدبية، حيث نجد له المسرحية الكوميدية والتراتيجية والرواية والقصة والتمثيلية الإذاعية، ولكن شهرته في أوروبا والعالم تركزت على إبداعه المسرحي الذي بلغ ذروته بظهور مسرحية زيارة السيدة العجوز^(١)

وقد نشأ دورينمات نشأة دينية، كان جده من ناحية الأم بطريكاً وكان أبوه قسيساً إنجليكياً^(٢) بيد أن هذه البيئة الدينية أثرت عليه بالسلب في تكوين رأيه الخاص تجاه الكنيسة ورجال الدين. لذلك نجد رجل الدين شخصية ضعيفة في أعماله، لا تملك لنفسها ولا للآخرين نفعا ولا ضرراً، مثل القسيس في مسرحية «زيارة السيدة العجوز» وكبير رجال الدين أو مونتابشتم في مسرحية «ملاك يهبط في بابل» والكردينال ريشيلير في «أخترلو»^(٣).

يرى دورينمات أن الأديان مسلسل متواصل، فقد تطورت اليهودية إلى مسيحية ثم إلى إسلام وأخيراً إلى ماركسية^(٤) (أردت نشر مقالاً في سويسرا بتاريخ ١٩٦٧/٦/٢٢، أي بعد حرب الأيام الستة كما اسمتها إسرائيل، تحت عنوان: دحق إسرائيل في الحياة)^(٥) وأصبح هذا المقال أساساً لمقالاته المستقبلية فيما بعد عن إسرائيل^(٦). أما الدافع الفعلي لكتابة عمله الأديب (أبو حنيفة وعنان بن إرد) فهو زيارته لإسرائيل التي رافقته فيها زوجته وصديق له يهودي من زيورخ، وكان ذلك في خريف عام ١٩٧٤، أي في العام التالي لحرب أكتوبر المعروفة باسم حرب عيد الفطران^(٧) وخلال هذه الزيارة التي محاضراته في القدس وحيفا ويتر سبع عن نشأة دولة إسرائيل ثم قضى بضعة أسابيع في رحلة داخل إسرائيل لوحث له بكتابة عدة مقالات عنها كأنه الإسرائيليون عليها. بمنحه درجة الدكتوراه الفخرية في عام ١٩٧٧ من الجامعة العبرية في القدس.

أبو حنيفة وعنان بن داود

• يختزل دورينمات الصراع العربي الإسرائيلي في قصته هذه، إلى ما بعد واحد هو الجهد الديني، ولا شك في أن خلافتنا مع رؤيته هذه لا ينبغي أن يمنعنا عن الاطلاع على هذه العمل ومعرفة منطلقاته، الذي ننشره، بمناسبة الذكرى الرابعة والعشرين لانتصار أكتوبر ١٩٧٣.

أولاً: أبو حنيفة

هو أبو حنيفة بن ثابت بن زوسب، وأبيل عتيق بن زوسب، كان مولى لبني تميم الله خزازا يشتغل بتجارة الخن، وكان أبوه قد أسر في فتح كابل، فجهاد إلى الكوفة مبدا لرجل من تميم الله فاعتقه. وزعم أهل مذهبه أنه من ولد ساسان ملك العجم، كما أرجعوا نسبته إلى منبهجر، الذي يزعمون أنه هو: يهودا بن يعاقوب.^(١٦)

وكان أبو حنيفة من شعبة على بن أبي طالب ككافر الموالى، فصار ابن إبراهيم بن عبد الله^(١٧) لا يخرج على دولة بني العباس^(١٨) فمسنج ببغداد بعد هزيمة يزيد، وتولى فيها سنة ١٥٠هـ/ ٧٦٧م.

وكان أبو حنيفة يسيل في مسائل الكلام إلى مذهب للرجل^(١٩). أما أنه كان يسيل في الفقه استصالح الأئمة على اتباع الحديث، فلذلك من مزاعم خصم مذهبه المتأخرين في الحجاز، كما زعموا أنه لم يكن له بالمصنف علم، وربما أطلع دوريناه على هذا الرأي وتأثر به تأللاً نراه وأخفا في عمله هذا.

ثانياً: عثمان بن داود

يعد بنا قبل الحديث عن عثمان بن داود، رئيس إحدى الفرق اليهودية، أن نهد بعرض سريع لدين اليهود الذين اعتنقوا من أسفارهم تسعة وثلاثين سفراً، أطلق عليها في العصور المسيحية «العهد القديم» للترفة بينها وبين مناهضة المسيحيين من أسفار أطلقوا عليها اسم «العهد الجديد». واعتبروا هذه الأسفار للتسعة والثلاثين أسفاراً مقدسة، أي موسى بها.

وتتقسم أسفار العهد القديم أربعة أقسام: القسم الأول هو «البناتيات» وهي كلمة لاتينية معناها كتاب موسى أو التوراة أو الأسفار الخمسة وهذه الأسفار هي سفر التكوين وسفر الخروج وسفر التثنية وسفر اللاويين وسفر العدد. والقسم الثاني يسمى بالأسفار التاريخية وهي اثنا عشر سفراً تعرض تاريخ بني إسرائيل بعد استيلائهم على بلاد الكنعانيين ويعد استقرارهم في فلسطين.

أما قصة دوريناهات «أبو حنيفة وعثمان بن داود» فقد وردت أولاً منقطعة في مقالاته عن إسرائيل^(٢٠) ثم كاملة ومتراصة في الطبعة التي تقدم لترجمتها، حيث نسمع للحوار بين الطرفين، اللذين يحمل عنوان العمل اسميهما، في نهايتها بشمير المخاطب «أنته وذلك بعد أن تحرراً واتحد فيهما الله وروبه، وصار واحداً، هكذا يتخيل دوريناهات نهاية الصراع بين الإسرائيليين والعرب، أو بالأحرى بين اليهود والمسلمين الذين تصالحو، وأصبح لهم حق الوجود في بلد واحد^(٢١)».

وقصة دوريناهات هذه تركز ارتكازاً تاريخياً على شخصيتين دينيتين هما الإمام أبو حنيفة النعمان وعثمان بن داود، وتسير بهما عبر التاريخ ابتداء من عصر الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور (٩٥ - ١٥٨هـ/ ٧٦٥ - ٧٧٥م) حتى السنوات التالية للحرب العالمية الثانية في القرن العشرين أما الساحة الجغرافية لواقعة، حيث بغداد ثم شرق أوروبا ثم استانبول وإتاليا في تركيا وإثيقش في بولندا، كما ذكرت الجزائر وروسيا والقاهرة. وإذا ما حصرنا الشخصيات التاريخية، فسوف يحتل الخلفاء العباسيون المركز الأول، وهم أبو جعفر عبد الله بن محمد الإمام للمنصور (٧٥٤ - ٧٧٥)، والمهدي بن المنصور (٧٧٥ - ٧٨٥)، والهادي بن المهدي (٧٨٥ - ٧٨٦)، وهارون الرشيد بن المهدي (٧٨٦ - ٧٩٠)، والمعتصم على الله أبو العباس أحمد بن المقتول (٨٧٠ - ٨٩٢)، والظاهر بالله أبو العباس أحمد بن إسحق بن المقتول (٩٣٤ - ٩٤٠)، والقائم بامر الله بن القائم (١٠٣٦ - ١٠٧٥)، والمستنصر بن الظاهر لإعزاز دين الله الطبري (١٢٣٦ - ١٢٤٢)، والمستعصم بن الظاهر (١٢٤٢ - ١٢٥٨)، كما نجد هو لاكي حفيد جنكيز خان والعماد اليهود (موسى بن ميمون، وسعدية الفيومي)، ثم كارل الخامس ملك إسبانيا وأحد الفاتحين اللشكاريين من سويسرا.

ويجد بنا أن نعرض شخصيتي أبي حنيفة وعثمان بن داود كما تحدث عنهما التاريخ بإيجاز قبل أن نقابلهما كما تخيلهما دوريناهات في قصته، وجعلهما رمزين لليهودية، والإسلام.

والقسم الثالث يسمى أسفار الأناسيد أو الأسفار الشعرية، وهي أناشيد ومواظ معظمها ديني مؤلفة تاليفاً شعرياً في أساليب بلغة، وعددها خمسة أسفار. والقسم الرابع يسمى أسفار الأنبياء وعددها سبعة عشر سرفا، يعرض كل منها تاريخ نبى من الأنبياء الذين أرسلوا بعد موسى وهارون^(١٥).

وقد ألف أحبار اليهود وريائهم فى شئون العقيدة والشريعة والتاريخ المقدس وما إلى ذلك ثلاثة وستين سرفا فى القرنين الأول والثانى بعد الميلاد، وأطلقوا على هذه التوراة الشفوية اسم «المشنا» بمعنى المثني أو المكرر، أى أنها تكرر وتسجيل شفوي للشريعة. أما تفسيرات هذه المشنا فقد أطلقوا عليها اسم «الجمارا» أى التفسير أو التعليل. وقد استغرقت تلك التفسيرات فترة طويلة امتدت من القرن الثانى إلى أواخر القرن السادس للميلاد. وتلج عن المشنا والجمارا (Mischna, Gemara) ما أطلقوا عليه اسم «التلمود» بمعنى التعليل. هذا والتلمود أهمية التلمود لدى معظمهم عن أهمية العهد القديم نفسه، بل إن أهميته لتزيد لدى بعض فرقهم عن أهمية العهد القديم^(١٦).

انقسم اليهود فى مختلف مراحل تاريخهم إلى فرق دينية. وأهم موضوع يفرق حوله اختلاف هذه الفرق هو الاعتراف بأسفار العهد القديم والأحاديث الشفوية المنسوبة إلى موسى والتلمود أو إنكار بعض هذه الأصول ورفض الأخذ بما جاء فيها من أحكام وتعاليم. وقد انقرض معظم هذه الفرق ولم يبق منها فى الوقت الحاضر إلا القليل. وأهم فرقهم طبقاً للترتيب التاريخى: فرقة السامريين، وفرقة الريانيين (وهم الفريسيون)، وفرقة الصدوقين، وفرقة الميسويين (المسيحياتية)، وفرقة العنانيين وفرقة القرائين^(١٧). والعنانيون هم اتباع عنان بن داود (٧١٥ - ٨١١م). أحد أبطال هذا العمل النبوى الذى نحن بصدده ويقال إن عنان ولد فى بلاد فارس، وارتحل من هناك إلى بغداد، وكان حسب المصادر القرائية عالماً بكتوال الريانيين، وكان المحور الرئيسى الذى يدور حوله الصراع بينه وبين الريانيين هو اعتزاله بالتوراة المكتوبة فقط ورفضه التوراة

الشفوية (المشنا) والتلمود، وجميع الكتابات التى كتبها الريانيون^(١٨). وعندما خلا منصب رئيس الجالوت (يهود الخفى) بوفاة راب صعداى، عم عنان، توقع الأخير أن يخلقه، ولكن أخاه هنانيا، عين رئيساً للجالوت بدلا منه، على الرغم من كون هنانيا هو الأصغر سناً والأقل علماً. ولم يقبل عنان هذا الوضع، فرفض الاعتراف بتعيين أخيه، بل إنه عين نفسه رئيساً للجالوت، وأيد عدد من أصحانته واتباعه ولكن أعداءه انتصروا عليه عندما نجحوا فى إثارة الخليفة ضده، فقد زعموا أن عنان تمرد على الخليفة وأعلن عصيانه. فتم القبض على عنان بأمر من الخليفة العباسى أبى جعفر المنصور وأودع السجن وكان من المتوقع إعدامه فى خلال أسبوع من تاريخ القبض عليه^(١٩).

ومن حسن حظ عنان أنه تلقى فى السجن بشيخ من علماء الإسلام هو الإمام أبو حنيفة النعمان، الذى كان سجيناً فى هذه الفترة. وقد نصحه أبو حنيفة بأن يؤكد للخليفة أنه وأخاه على ديانتين مختلفتين. وبالفعل - حسب المصادر - نفذ عنان هذه النصيحة التى أسداها له أبو حنيفة وأثبت للخليفة أنه يختلف عن الريانيين فى مسائل كثيرة. وبصفة خاصة فى تحديد مواعيد الأعياد، وأوضح أنه واتباعه يحددون بداية كل شهر برفقة الهلال، مثلاً يفعل المسلمون، وأنهم يميلون للإسلام أكثر من بقية إخوانهم اليهود، وهكذا تحاطط الخليفة معه، ولم يكتف بإطلاق سراحه، بل منحه الحماية واتباعه^(٢٠).

ويعتقد البعض أن التأثير الإسلامى كان له دور رئيسى فى تطور القرائية. فقد أبطل عنان نجاسة الميت - على الرغم من معارضة عدد كبير من القرائين - وجرم شرب الخمر. هذا إلى جانب التشابه الكبير فى أحكام الحارم والمباح. ومن المعتقد أيضاً، أن عنان اقتبس كل عادات المسلمين فيما يتعلق بالغسل قبل الصلاة، أو الدخول إلى المسجد. وقد أمر بغسل اليدين والأعضاء والأقدام والسيقان قبل الصلاة، ورأى ضرورة غسل القدمين واليدين مرة ثانية فى المسجد^(٢١).

والمقصود هو العودة العالية لليهود من كل اقطار العالم إلى فلسطين وهي وطنهم المشترك مع المسلمين. كما قدم نقداً تاريخياً لانعاز: ابتداء بالدولة العباسية، حيث السجن والجوارى والضميان، حتى الحرب المالية الثانية ذكرا النازيين وابانتهم لليهود ومقارنة ذلك بالتنازل وقتلهم للمسلمين وتدميرهم بغداد بقيادة هولاكو حفيد جنكيز خان، وكذلك ممالك القشتاليين في اسبانيا

فلسطين إذن المشترك الذي قدر لليهود والعرب أن يعيشوا معا فيه..

كل ماسبق يهبط بين مآلتي به دورينمات بحرية الأديب وخياله ومناظرة الفعل من التاريخ. ولعل الاختلاف يركز على نقاط مهمة، أولها المقارنة بين موقف أبي حنيفة من السنة والحديث وموقف عثمان بن داود من التلمود - ثم الانتماء بالسلب والإيجاب عن الموقف العقلي للخليفة المنصور من أبي حنيفة وعثمان بن داود - بيد أن دورينمات جعل عثمان يحتل المركز الأول في التطوير عبر عصور عديدة وهو يعانى في كل بلدان الأرض حتى تستتم ضرورة رجوعه لمكان آمنه المشترك مع أبي حنيفة وهو السجن،



أبو حنيفة وعثمان بن داود

فريدريش دورينمات (٣١)

إن تخصص رجال الدين لا يكون دائما في صالحهم. حيث تحوى تعاليمهم مواد اشبه بالمفرقات. ويظهر في هذا الصدد اتحاد مرتكز على فقه الدين بين اليهود والإسلام باعتبارهما ديانتين معتمدتين على كتاب منزل، لا تكفيان بما انزل فكما يكمل اليهود العهد القديم بالتلمود بوصفه تعليقا جديلا على أسفار موسى الخمسة، فالمسلمون يكملون القرآن بالمتنول الشفوي عن الرسول من أفعال وأقوال، السنة والحديث. وما هو المنصور يصدر أمرا عام ٧٦٠ بالقبض على رجل الدين أبي حنيفة، بعد أن وقع بوصفه خليفة عباسيا رسميا للرسول في خصومة مع الإمام الكبير المتفقه في القرآن، وأصبح مستاء من رجال الدين ومتصلا من الشئون اليومية للدولة ولا يقوم بشيء عن طيب خاطر إلا تجاه الحریم. ثم سرعان ما أمر بإلقاء الحبر عثمان بن داود في السجن. ولم يجرؤ أحد على سؤاله عن السبب؛ وذلك لأنه ربما لا يعلم هو نفسه السبب. ويبدو أنه لا يتصرف إلا بشعور عميق بعدالة مؤكدة خبيثة تجعل من الخليفة حاكما على المؤمنين والكافرين. بل ويمكن أيضا أن تكون ذاكرته قد عادت إلى حد ما لهذا الالتزام الذي قرأه قراءة خاطفة دون أن يعلم مصدره أو من مكتب إدارته المهتم بالأمور اليهودية أو من غيره فجاءت الفكرة فجأة في رأسه وكانت حلم فكتب بخط لايقرا إلا بصعوبة أمرا بالقبض على عثمان، الذي نادى به أتباعه - وهو ذو أصل إيراني ورئيسا غير قانوني للجالات في بابل. هكذا أمر

المختصون بإلقاء عنان بين داود مع أبي حنيفة في غياهب السجن. فجاء حارس عملاق وعنان بن داود وفتح باباً من حديد ذا أعمدة من شجر البلوط لا يصل ارتفاعها لأخصره، وأسرع وإلقاء الحبر على أرض السجن الحجرية ثم أدخله الزنزانة بركلة قوية افقدته الوعي. وما إن أفاق الصبر حتى تعرف على مكانه الضيق بين أريعة حيطان وتحت سقف مرتفع، حيث لا يتأتى الضوء إلا من شبك صغير مرتفع ذى قضبان حديدية لا يمكن الوصول إليه في هذا الحائط النظيف. وفي إحدى الزوايا وجد عنان بن داود شبعا أميا فزحف إليه وإذا به أمام أبي حنيفة، فما كان من عنان إلا أنه تراجع إلى زاوية مقابلة لزاوية المسلم وجلس القرفصاء، هكذا صمت رجلا الدين واعتقد كل منهما أن الآخر ليس على صواب، بالطبع ليس في موقفه من المنصور الذي الحق بالحقيقة الأبديّة. وقد كان هناك حارس عجوز قد أعلن صابنيته حتى يتركوه وشأنه على الرغم من أنه في الحقيقة يعبد صنما صنما أعور ويزنرى المسلمين واليهود والمسيحيين ازدياء الحمير الحقيرة. ويأتى هذا الحارس السجينين بوعاء الطعام وبإبريق الخمر. وقد تلقى طعامهما هذا عناية خاصة بأمر من المنصور ذى القسوة، التي لا تفل أبداً بل ترداد والذي وجد أن الإمانة لكل منهما تكمن في إجبار اليهودى والمسلم على أن يأكلا من نفس الوعاء، أما الخمر فهي إمانة لأبي حنيفة فقط بيد أن رجلى الدين لم يأكلا أسبوعاً كاملاً، وأراد كل منهما، بثبات يصل للتلجد، أن يكون الأكثر تقوى وأن يخجل غريمه بفخسوعه لإرادة ربه. ولكنهما ذوقا الخمر معاً، قبل المسلم لسانه بها من حين لآخر حتى لا يموت عطشا - وذلك لأن المستسلم للموت يعد مذنباً عند الله أيضاً - أما عنان بن داود، المسلموه بالخمر، فقد شرب بصدر رحب حتى يتباهى أمام أبي حنيفة بعدم انتمائه لלא إنسانية من يزيد ظمأه بنفسه. وانقضت الفئران على الرعاء ثم انتشرت في كل مكان؛ فبدأت تتردد ثم زالت جراتها مع الأيام. وبعد أسبوع وجد أبو حنيفة خضوع اليهودى خضوعاً زائفاً ولا يمكن أن يكون خضوعاً حقيقياً مثل خضوعه هو المسلم؛ فمن المحتم أن اليهودى يتصرف انطلاقاً من تحد شديد أو من خيالة شيطانية بغرض الإيقاع بخادم الرسول المتفقه في القرآن والسنة والحديث عن طريق خضوعه التمثيلي. وبسرعة التمثيلى. وبسرعة خاطفة، قبل هجوم الفئران، أكل أبو حنيفة الرعاء عن آخره بحركة فافت شببببببها في الخفة لدى الفئران. ولم يترك رجل الدين خلفه سوى بقايا ضئيلة لمعها عنان بن داود برضا بخجل، ويقرر من اللفظة أيضاً فالجوع وحشى على أية حال، بيد أنه استعصر في ذاكرته التلمود الراض للتضحية بالحياة، حتى ضاق به صدر الفئران المحبطة فطلعت لنهشه. فجأة ايقن أبو حنيفة حقيقة مهانة اليهودى، فخجل وشعر بالانتهيار والندم أمام الله ولم ياكل شيئا في اليوم التالى ولكن عنان بن داود، الذى لم يدر إمانة أبي حنيفة، وذلك لأنه قد أكل بالأسم مقتنعا بتقواه، وكذلك اعتزافا من المسلم به وييهوه، أكل والتهم وأبتلع مافى الصحن من طعام، له قيمته، بسرعة فافت شببببببها لدى أبي حنيفة بالأسم؛ لأن الفئران صارت أشد وأعنف، ولكنه ترك بعضاً قليلاً مثل المسلم، فسعد أبو حنيفة وسمح لنفسه أخيراً بالخضوع أمام الحبر واستطاع أن يلقى ما تبقى، وقد أحاطت به الفئران من جديد وزحفت حتى ضاق بها المكان وأصبح من الصعب الفصل بينه وبينها حتى خذلت الفئران بمرور الوقت وتراجعت منكثرة. هكذا تفرّص المسلم واليهودى وكل منهما راض على ما تمتع به الآخر من ورج فكلاماً قد كر وفر، كلاهما قد انتهك النزال قواه. وقد اقتنع كل منهما الآخر



فرید ریش دورنیمات

ليس عن طريق العقيدة، التي مازالت مختلفة بينهما ولا تعرف مهانة أو مساومة، ولكن عن طريق تقواهما المتكافئة وقوتها الصلبة التي تدعم إيمانها بالمعائد. وهكذا بدأ حوار ديني تحت نور القمر المنبعث مانلا ومبيرا للعين من ثغرة شبك الزنزانة. تحدثا أولا بتردد ثم سرعان ما سأل أبو حنيفة وأجاب عنان بن دود وسأل الجبر وأجاب المسلم حتى أصبح الصباح وبدأ التعذيب في السجن وعرق الصرخ والتوجع حوارهما، فصلى الجبر عنان وأبو حنيفة وصاحا بدعائهما، كل بلفظه، مما جعل الجالدين يرتعدون خوفا من ضحاياهن. وطلع النهار وتاجعت الشمس ولكن أضمعتها الحامية لم تتسلل إلى أرضية الزنزانة إلا لحظة واحدة تآلق فيها الشعر الأبيض على رأس أبي حنيفة. وتعاقت الأيام والليالي وأصبح السجينان ياكلان الضروري معا من ذلك الطعام الذي يزداد سوءا دائما بعد أن ابتلع النسيان أوامر الخليفة. فكثيرا ما حل الماء محل الخمر في الإبريق، وأصبح بواقى الطبخة مجهولة الهوية، التي يلقيها لهما الحارس الصامت، من نصيب القتران التي صارت أصدقاء تصفر للسجينين وتمسح فيهما بأنوفها، على حين يربت كلاهما عليها وهما غارقان في الأفكار ومتعمقان في حوارهما المدوي. إن المسلم واليهودي يسبحان ربا واحدا جليلا ويوجدان أن من الغريب وهما يفوق كل تقدير أنه قد أنزل كتابين، التوراة والقرآن؛ فهو غامض في التوراة ولا يمكن تحديد مقدار نعمته وغضبه مسبقا، ذو جور لا يدرى ويظهر دائما أنه عدل، أما في القرآن فذو شرع وتراثل، وكذلك عملي في أوامره ونواهيه. وواصل رجلا الدين تسبيح ربهما، يبدو أنهما أسفا شيئا فشيئا لذلك التناقض الذي دفع لوضع كلمة لكتب الرب السماوية، حتى لعن عنان بن داود التعمود، وأبو حنيفة السنة والحديث. ومرت الأعوام، وقد نسي الخليفة رجلى الدين فترة طويلة، حتى علم أخيرا وبصعوبة عن طريق البصاصين أن دعوى الاعتراف بالقرآن وحده فقط قد انتشرت وربما يؤدي هذا إلى استغلالها ذات مرة استغلالا سياسيا، على نحو أو آخر، كما سعى الوزير اليهودي للإحاطة بالشئون اليهودية حتى يتقن من ازدياد الشك في الاعتراف بالتعمود بين يهود بابل، فقام بشن حملة تشبه شبعتها تماما لدى المنصور الذي زادت سنة على سن ولادته وبيدات مضايقات الحريم له حتى أصبح موضوعا لنوادر الخسفيان الضاحكة. هذا بالإضافة إلى أن الوزير الأول قد فقد ثقة الخليفة فيه ونسى السجينين بيد أن الضمير الحي جعل الامتثال بعنان بن داود وأبي حنيفة من واجبات الوصاية، التي حلت فوق طاقتها، حتى ضاق السجن بنزليه نتيجة الاضطرابات، فقد بدأ تمرد العبيد وعصيان الجماعات الزرادشتية التي فرت نساء الحريم إليها، الواحدة تلو الأخرى، وذلك لأن النساء مشاعة لديهم. لذلك تم بناء سجون جديدة بجوار السجون القديم الذي أصبح أسواره حيطانا لسجون أخرى جديدة حتى نشأت مدينة كاملة للسجون، وسرعان ما صار هناك مدينتان ثم ثلاث بدون تخطيط بيد أنها متينة البناء، أحجار فوق أحجار. ومات المنصور منذ زمن ولحق به تابعاه المهدي والهادي بن المهدي الذي دبرته أمه لقتله حتى يتولى الخلافة ابنها الحبيب هارون الرشيد بن المهدي، الذي مات ولحق به من تبعه حتى أغلوا جميعا. أما سجن جالسي القرفصاء، أبي حنيفة وعنان بن داود، فقد أصبح في القاع وأحاطت به وسوف تحيط به السجون الأخرى من كل الجوانب، لأن تمرد العبيد الزوج أجبر الخليفة المعتمد بن التوكل على بناء سجون ضخمة هكذا غطيت تماما تلك الزنزانة التي لا تشغل سوى أمتار قليلة في السجن

القديم وتضم أبا حنيفة وعنان بن داود اللذين لم يدركا ذلك ومازالا يجلسان وجها لوجه في ظلام ليس بدامس؛ لأن شعاعا خافتا ضعيفا مازال ينبغذ إليهما نهارا من أعلى ثم يسير متقطعا نتيجة لمروره عبر أقفاص لا نهاية لها، وأصبح كل منهما يحتاج للميل تجاه الآخر حتى يمكنه التعرف على أساليبه ولكن هذا لم يزل اهتمامهما، بل كان هناك موضوع آخر يشغلهم، ويحتل ليدبهما المقام الأول ودائما ما يزداد تعمقهما فيه. هذا الموضوع هو الله جل جلاله الذي لأهميته لسواه وما هو الطعام يري له، والفئران ذات الشعر المبلل التهمت القرآن والتوراة، وهما الكتابان الوحيدان اللذان أمر المنصور بالاحتفاظ بهما في السجن لكن السجينين لم يلحظا أن هذين الكتابين المقدسين لم يعودا في حوزتهما. ومازال أبو حنيفة وعنان بن داود يتحسسان شعر تلك الفئران للتوحشة إذا ما بدأت عمليات التخريب. هكذا حتى صار أبو حنيفة القرآن وعنان بن داود وكأنه التوراة؛ فإذا ذكر اليهودي نصا من التوراة تلا العربي سورة من القرآن تطابق نص التوراة ويظهر، ولو بغموض، أن الكتابين يكمل كل منهما الآخر فهما متفقان حتى وإن لم يتطابقا في النص ونام السجينان، وأخذوا يبحثان باستفراق نصوص الوحى الرباني التي يكمل بعضها البعض وإن ظهرت متباينة. أما الحارس الصابئ الجوز، فما زال يعبد الأصنام سرا، لأن صمت الصنم الأعور المعاند يعنى استمرار زيادة احتقاره للعربي واليهودي، بيد أن هذا الحارس قد طواه النسيان مثل الآخرين، ولم تعد إدارة السجن تعلم شيئا عن وجوده، بل وأصبح مضطرا لاستجداء طعامه من حراس آخرين قد طواهم أيضا النسيان وتلقائيا كان الصابئ يقسم طعامه القليل المستجدي مع السجينين انطلاقا من شعوره بالواجب الذي فاق ما لديه من احتقار لهما، ذلك الاحتقار الذي ازداد وتحول ببطء إلى كراهية وإلى حق معتم ملاءه أذاه حتى صار لا شيء أبغض إليه من اليهود والعرب وريهم، الذي أطلق عليه اسم «الرب الشاعر» وربما أسماء هكذا دون أن يعرف في الحقيقة من أين أتى بهذه التسمية لأنه لا يعلم أيضا ما عسى الشاعر أن يكون، ثم أصدر أحد الخلفاء، ربما القادر بن المقتدر أو القائم بن القادر، أمرا بالإفراج عن السجناء الذين تبدأ أسمائهم بحرف ع (A)، وذلك بعد ليلة حمراء سعيدة قضوها مع أسيرة من البندقية ذات شعر أحمر يرتقالي طويل، وكان اسمها أماندا (Amanda) أو أنيسياتا (Annuciata) أو أنابلا (Annabella). ويعد مائتي عام، أي في آخر أيام المستنصر بن الظاهر، وهو الخليفة قبل الأخير، صدر بالمصادفة قرار الإفراج نفسه وتلقاه هذه المرة الصابئ المجرد الذي أخرج عنان ابن داود من السجن بعد سب وتباطؤ كما فكر في وجوب الإفراج كذلك عن أبي حنيفة، بالاعتماد على النصف الأول من اسمه؛ أبو (Abu) (٢٣) ولن يلحظ هذا أحد، لكن كراهيته لكليهما جعلته يفكر في الاعتماد على النصف الثاني من الاسم؛ أي «حنيفة» حتى يبقى في السجن ويضلل بين رجلى الدين. وهكذا دفعته الكراهية للإفراج عن عنان بن داود فقط، هذا اليهودي الذي ودع أبا حنيفة مذهولا، حيث تحسس وجه صديقه الوفي، فبدأ بعينيه اللتين كانتا كالأصجار وفاجأه الإحساس بأن أبا حنيفة لم يعد يدرك ما هو الوداع وأنه فقد الشعور بأى تغيير. ثم تعثر عنان في خطاه وارتبك في مسيرته عبر الممرات المظلمة وتملكه خوف مقبض من الحرية عند تسلفه السلام المؤدية إلى سجون أخرى عبر أسوار مبنلة، وسار في تلك الممرات حائرا إلى أن سعد سلام قائمة حتى وجد نفسه فجأة في فناء تحت أشعة الشمس الحامية.

فإذا هو عجوز ترمش عيناه وعليه هلاهيل ممزقة من قماش في قدارة لا توصف ولكنه سرعان ما وجد أن إنقاذه من هذه الشمس سيكون تحت ظل في الجانب الآخر من الغناء، فأغلق عينيه وتمس طريقه حتى جلس عند السور، حيث سأل الحارس (أو أحد موظفي السجن) ولكنه لم يفهم منه شيئاً وفتح له باب السجن مستنكراً، بيد أنه رفض أن يفادر مكانه عند السور، فهدهد الحرس باستعمال القوة، وكان على العجوز أن يطيع.

والآن بدأ تجوال عنان بن داود حول العالم، لكن ليس بإرادته، وسرعان ما حذقت فيه كل الأبصار على باب السجن ثم بين الناس؛ لأنه يرتدى ما لا يرتدون، هي هلاهيل ممزقة قدرة حقاً، ولكنها تعود لعصر قديم قد مضى عليه الزمان.

كذلك أصبحت لفته العربية ذات لهجة مختلفة، فلم يفهم أحد عندما سأل عن إحدى الحارات، هذا إلى جانب أن هذه الحارة لم يعد لها وجود، فقد تغيرت المدينة؛ ولم يعد يتذكر منها سوى بعض من المساجد التي رآها من قبل ثم بحث عن طائفته اليهودية، وما وجدها حتى تقدم للثول أمام الحبر، وهو أحد الريانيين (التلموديين) المشهورين. بيد أن فهم هذا العجوز قد تطلب مجهوداً كبيراً حتى قابل هذا الرجل المقدس القائم بتدريس كتاب عربي ألفه الحبر الشهير سعديا بن يوسف؛ «تفنيد عنان»^(٢٤). فباه الرجل الهرم ووضع قبضته على ركية قراء التلمود وذكر اسمه، فاندش الحبر وسأله مرة أخرى عن اسمه ببعض من الشدة، فعنان بن داود، الذي أمامه الآن، إما أن يكون مغفلاً أو دجّالاً، فقد مات الحبر الحقيقي عنان بن داود منذ خمسمائة عام تقريباً، وكان ملحداً تعقبت المذاهب السرية عند الفرس، وإلهه فر منهم بلا عودة.

وما إن عاد الحبر للقرامة في كتابه حتى أصفر وجه عنان بن داود العجوز، وسأل الحبر إذا كان مازال مؤمناً بالتلمود؛ وهو عمل بشرى حقير؟ فغضب قراء التلمود الشهير، وهو خسفم نو ذقن أسود كالزفت، لم تخطئ الطائفة حين أسمته «العلاق المقدس»، وصاح بصوت كخصف الرعد قائلاً: «أذهب عنى أيها الشيخ البائس عنان بن داود؛ إليك عنى وعن طائفتي أيها الفاسد؛ لقد اتعستنا بحياتك وما أنت الآن ملعون من جديد بعد أن طواك الثرى زمناً طويلاً؛ فخرج عنان بن داود من البيت مرتاعاً ومازالت لعنات اليهودي تلاحق مسامعه.

وسار حائراً عبر طرقات وميادين المدينة المترامية الأطراف، فرماه أولاد الحواري بالحجارة ونهشت الكلاب وضربه أحد السكارى فطره أرضاً. وما كان أمامه سوى العودة للسجن الذي وجده بعد عناء شديد، واندش عندما انفتح له الباب ولم يتذكر أحد ممن قابلوه، وحتى السجنان (أو الحارس) الذي أخرجه لم يعد موجوداً. فسأل اليهودي العجوز عن أبي حنيفة، لكن لم يسمع أحد عن هذا السجين. بيد أن للمساعد الأول لمدير إدارة كل سجون المدينة كان مهتماً بالتاريخ مما دفعه للاعتناء باليهودي العجوز. فابحنيقة بالنسبة له عبارة عن مدلول غامض، ربما يكون هناك خلط بينه وبين هذا اليهودي، لكن لا بد وأن يكون هناك شيء غامض في التاريخ، ولهذا هي للعجوز زنتانة في مجموعة السجنون الجيدة المطة على مسجد هارون الرشيد، هي في الحقيقة خاصة للحبس الاحتياطي تحت ذمة التحقيق، كما أحاطه بمزيد من الرعاية واللبس رداءً جديداً. هذا مما جعله، أي مساعد المدير، يتعجب من سخائه، ويحث في الكشوف القديمة وتقعد الخرائط

ولكن لم يدل شيء على أنه السجن الأول. فاستدعى مساعد المدير المسنين من الحراس الذين أحيوا منذ زمن طويل إلى المعاش، بيد أن أحداً لم يسمع عن حارس صباي. وبالتأكيد لا يحيط أحدهم بكل السجن، كما أنه من المعروف أن خرائطه ليست كاملة، لكن لابد أن يكن هناك أثر إذا ما صدق بعض من قول اليهودي العجوز. أخيراً أسف مساعد المدير، لأنه صدق هذا اليهودي وشعر بأن عليه واجباً نحوه لآبئ أن يؤديه، ونادراً ما يحدث هذا، كما اعترف بأنه شعر كأنه بلا إرادة عندما تحدث مع المدير عن إمكانية تجهيز زنزانة للعجوز، وبما جيداً تلك التي نزل بها وتطل على المسجد. ولكن هذا كان أمراً مستبعداً. فقد غضب المدير على مساعده ولم يستطع أن يأخذ بجديّة أن هناك علاقة بين اليهودي العجوز وأبى حنيفة الذي مات منذ قرنين. ورأى أنه مدير للسجون وليس لمستشفيات الأمراض العقلية، التي كان من الواجب على مساعده أن يلتقي باليهودي في إحداها. وما صدر هذا القرار حتى فرعان بن داود، ولم يعلم أحد كيف استطاع أن يخرج من زنزانه، كل ما يرى هو احتمال أن الحارس وجد اليهودي ميتاً فوق «البرش» في الزنزانة فامر بإخراج الجثة دون أن يبلغ عن هذا الحدث التافه. لكن بعد خمسة عشر عاماً جاء هولاكو؛ حفيد جنكيز خان، وحرق المدينة بكل ما فيها من مساجد ومستشفيات ومكتبات. وذهب ثمانمائة ألف من أهلها، كما لف هذا المغولي الخليفة العباسي الذي يقتدى بقرنه وهو المستعصم بن الظاهر في بساط حتى مات ثم مسح به أرض الدولة العباسية التي احتلها ليطهرها من دم آخر الخلفاء، وأخيراً رأى أحد فرسانه ذوى الدروع عجوزاً منحنياً يفر من معبد يهودي قد أهرق فائز دمشته أن هناك من هم ما زالوا على قيد الحياة، فأطلق عليه سهماً ولكنه لم يستطع التأكد من أنه قد أصابه في هذا الضوء الخافت الملبأ بالدخان. وبعد مائتي عام تحدث في غرناطة يهودي لا يسترعى النظر. قد بلغ من الكبر قدراً بلا حدود، مع رئيس الطائفة اليهودية، وعلى الرغم من صعوبة لفته فقد فهم رئيس الطائفة أن هذا العجوز يريد أن يتحدث مع الحبر موسى بن ميمون^(٢٥)، فأنقذه بلطف أن الراميام أي: [الراب موسى بن ميمون] وبما مات في القاهرة منذ ثلاثمائة عام، وما سمع الغريب قوله حتى ولى وقد أصابه الذعر. أما في السنوات الأولى ملك أسبانيا كارل الخامس^(٢٦) فقد وقع شيخ يهودي في يد ديوان التفتيش، الذي يتبع الملحقين^(٢٧)، ومثل كفريب أمام كبير المفتشين، بيد أنه لم يجب عن أي سؤال، ولم يكشفوا إذا ما كان أبكم في الحقيقة أم لا. وطال صمت كبير المفتشين وهو يراقب اليهودي بكل انتباه حتى أشار أخيراً لإطلاق سراحه قبل أن يدركه الموت بين أيديهم. ولا نعلم صحة كل هذه الروايات عن عنان بن داود، ولا شيء مؤكد سوى هيامه على وجهه في العالم دون أن يعلن عن شخصيته أو حتى يطلق اسمه. فقد انتقل من بلد لآخر ومن طائفة لأخرى من طوائف اليهود ولم يكن يقول كلمة واحدة. وكان يلبس في المعابد اليهودية عباءة مهملّة مما جعل كل من يقابله، مثل كبير المفتشين، يعتقد أنه أصم أبكم. وظل يتجول بين أحياء اليهود ويدور التعليم فيها حتى أصبح لا يهتم به أحد، فهو مجرد يهودي عجوز أصم أبكم أتى من مكان ما وأمدّه الناس بالضروريات ويعرفه كل جيل، لكن دائماً ما يمدونه بشيئا بهذا اليهودي العجوز الأصم الأبكم التاريخي، الذي يجوز زعماً أن الجيل القديم كان يعرفه. بيد أنه في الحقيقة بدا وكأنه لا شيء، خيال شحوب وذكرى وأسطورة، فما يحتاج سوى بعض من الخبز والماء والخمر والعرق، حسب الأحوال، فينهل ثم يمد بصره للا شيء.

ولا يشكر أبدا. فهو على ما يبدو قد تبلد وأصبح عاجزا، كما أصبح لا يعبأ بسوء ظن الناس فيه أو بانتقاله من مكان لكان، ولم يعد هدفا للتحقّب والاضطهاد، فهو الآن عجوز لدرجة لا تجعل أحدا من أعداء شعبه يتصدى له، وكان كبير المفتشين هو آخر من التقت إليه. وقد اختفى عنان بن داود عن الأنظار فترة طويلة في شرق أوروبا، حيث أوقد نار الدفاعة عدة سنوات في دار مسريش لتعليم اليهود طوال الشتاء، وتروى الأسطورة الحسينية^(٢٨) أن الجميع عجزوا عن معرفة مكان وجوده في صيف تلك السنوات. وأخيرا في الحرب العالمية الثانية أخرجه أحد النازيين من أحد طوابير اليهود العراء المتجهين لإحدى حجرات الغاز في أوستشفيتس^(٢٩)، ثم أجرى على هذا العجوز بعض التجارب، حيث قام بتجميده مدة خمس إلى خمس عشرة ساعة في مائة درجة تحت الصفر، ثم أسبوعين ثم شهرين، بيد أن اليهودي بقي حيا دائما، فأطلع هذا الطبيب عن التجربة ولكنه لم يرد إعادته لحجرة الغاز، بل تركه وشأنه ولم يأمره بشيء سوى تنظيف معمل التجارب من حين لآخر، ولكن اليهودي اختفى فجأة ونسيه النازي. لكن كلما توالت القرون ظهرت دائما أمام عنان بن داود تلك القرون التي قضاهم مع أبي حنيفة في سجن بغداد الحقيق أكثر أهمية وعظمة وبهاء، حتى قهره النسيان وتخيل أنه كان بمفرده في السجن المعتم الذي رماه فيه المصور (وقد نسيه داود هو الآخر) ولكن تبين له الآن وكأنه قد تكلم خلال كل هذه السنوات التي لا نهاية لها مع يهوه، ولم يخاطبه فحسب بل أحس بأنفاسه، وقد رأى بحق وجهه الذي لا يقاوم، حتى أن الحجر المعتم، أي زنازنته، أصبح أحب إليه من أرض الميعاد، وكان هذا المكان بؤرة الضوء التي ارتكز عليها تفكيره، وبلغت لديه لفظة العودة لهذا المكان المقدس مداها، أي أن هدف حياته قد أصبح الآن العودة ولا شيء سواها، لقد نسي منذ زمن هذا المكان كما نسي أبا حنيفة، الذي مازال يجلس القرفصاء دائما في سجنه الذي تحولت فيه قطرات الماء دائمة السقوط إلى نوع من الصواعق^(٣٠) التي بها شيء من الحياة، والتي نسيها عنان بن داود منذ قرون كما نسي الصابون العجوز أبا حنيفة؛ فقلت دائما زيارته له حتى انقطعت نهائيا. وربما يكون الصنم الأعور الصدوق قد قتله ضريبا بعد أن تحرر من الحائط. ولكن وعاء طعام أبي حنيفة ظل مثلثا؛ لأن الفئران، وهي الكائن الحي الوحيد الذي أصبح ضليعا في السجون ذات الأبنية المتشابكة، مازالت تسحب إليه. نَقِلُ مما يحتاجه من قوت له. وقد كانت حياة تلك الفئران قصيرة بيد أنها توارثت العناية بهذا السجن العجوز، وهو صديقها عبر أجيال لاتحصى من الفئران، الذي اقتسم طعامها معها يوما ما، والآن هي تقتسم طعامها معه. وكما هو بيدهي فقد شفلته خدمتها وأصبح قليلا ما يربط على فراشها، كما تصلب وتغيرت أفكاره. لقد تقدم هو الآخر وخطا إلى الأمام وكأنه قد تكلم خلال هذه القرون مع الله، فهذا السجن المعتم وبغياهبه التي ترفض فيها وحيدا فقدت هويتها عنده منذ زمن طويل. كما نسي الخليقة المصور منذ كم هائل من السنين، وأحيانا ما اجتهد حتى يتذكر اسمه، حتى هذا الاختلاف الضحك في الآراء الذي ألقى به في السجن لم يعد يعلم فيما كان هذا الاختلاف. كما لم يفكر في إمكانية خروجه عبر السنين من هذا السجن وما كان أحد هناك سيمتعه. بيد أن ماعمر صدره هو يقين الوجود في مكان مقدس، حيث يتلقى من أن لآخر حجر مربع أسود براق نال قدسيته ممن ذكره، وهو الله، وما بقي أبا حنيفة حيا هو واجبه الذي كلفه الله به، هو حفظ هذا المكان الذي أعطاه إياه هكذا ظل أبو حنيفة ينتظر الساعة

حين ينكره الله برحمته ويجعله يحس بانفاسه ويتجلى الله بوجهه الذى لا حدود له . إنه ينتظر هذه الساعة، بكل ما فى قلبه من شوق وما فى روحه من قوة وهاجة، الساعة التى ستأتى حتى وإن تكون على غير ما توقع . وبالمصادفة أدى الترحال الدوار بعنان بن داود إلى إستانبول ، ولكنه لم يعلم ولا مرة أنه فى إستانبول . وقد جلس منذ أسابيع أمام معبد يهودى قديم يكاد يكون كماً من الاطلال، رمادى ومتاكل كأحجاره، حتى اكتشفه رجل سويسرى سكران وهو مثال يمارس - عندما لا يكون سكران- الفن التشكيلي بالحدادى والسبايك . وبعد أن آمن النظر فى هذا اليهودى الضئيل المعجز القزم، حملته على كتفيه القوية وساقه إلى أوتوبيس فولكس فاجن صدى مرقع بالحام . وهذا يعنى ، فى استانبول أن السويسرى لم يشرب فى الحقيقة حتى الثمالة، أى أنه تمتع فقط بنشوة الشراب وازدادت نشوته مع تنقلاته عبر انتاليا^(٣١)، حيث حاول جهرا تهريب وسكى فى أوتوبيس الصغير ليربح به مالا يدعم إنتاج تماثيله الحديدية، وقد تم وبمهاره فائقة تخفيف الوسكى، وهذا هو الربح . إنه يقدم الوسكى بسخاء لكل حارس حدود وكل نقطة بوليس وكل تفتيش، حيث تبدأ وايعة الشراب وتحقق غايتها بنجاح، حيث يسكر العاملون فى حرس الحدود ونقط البوليس والتفتيش أكثر من السويسرى نفسه . أما عنان بن داود فقد كان فى كل مرة شاهداً على أن الوسكى ليس محرمًا فى القرآن، ولكن بهزة من رأسه وهو صامت كحال دائما، وهكذا يتحقق غرض اصطحاب السويسرى له، الذى رأى أنه من المحتمل أن يكون هذا المخلوق المعجز مسلما، ولم يكن يتوقع أن من معه هو عنان بن داود التامل الروحي ليهوه والتشوق إلى لقائه . ولكن ما هما الآن فى بغداد، ذون أن يعلم عنان بن داود أنه فى بغداد بل اعتقد أنه فى الجزائر أو فلاديفستك^(٣٢)، حيث اختلطت لديه القارات والذكريات بعضها ببعض بعد أن ضل الطريق عدة قرون . وإذا بالسويسرى يدور فى أحد ميادين بغداد بسرعة أربع وعشرين والحد الأقصى ست عشرة فقط . حتى أصبح عسكرى المرور والنجات وأوتوبيس الصغير فى جزيرة الميدين وكانهم السنة نار البنزين والوسكى، فتفجر كل شىء بقيادة هذا المهرب القديم، وصعد الدخان الأصفر، وهو أكبر أغراض فن قديم السويسريين . واختلفى عنان بن داود بين هذه الجموع البشرية، التى احتشدت وأغلقت الطريق أمام سيارات البوليس والإسعاف التى لم تنقطع عن التزمير . ولم يبق أمام السويسرى سوى العودة لقسمه الذى لم يعد يساوى شيئا، فقد ذهب عنان بن داود وأسرع خطاه بين محلات الترف والتعميم حتى لاحظ أن كلبا أبيض طويل الأرجل أقرع يلاحقه، فمر ببيت شامخ ثم ولى ماريا إلى حارة جانبية، حيث البيوت قديمة، أو تبدو قديمة، ومهلمة على الرغم من حماية قربها من ذلك البيت الشامخ حتى وإن لم يعد يراه الآن . واخفى الكلب، بيد أن عنان بن داود على يقين أنه مازال يلاحقه، ففتح باب بيت قديم متداع ودخل فنامه الملىء بأنقاض ماتخطاها حتى وجد فتحة فى الأرض وكأنها بئر أو مغارة . وإذا بفار نظر إليه بخبت ثم اخفى، حين جاء الكلب الأبيض الأقرع وأظهر أسنانه فنزل عنان بن داود المغارة وتحسس طريقه على الدرج حتى وصل إلى معرات ذات ظلام دامس ولانهاية لها ولكنه وأصل سيره وهو لا يعلم أن الكلب الأقرع مازال يلاحقه بتأن وأن الفئران تنتظرة . ولكنه شعر فجأة أنه فى وطنه، وبقي واقفا فى مكانه، فهو يعلم، ولو لم ير، أن امامه هوة، فاحتنى ويده فارغتان، وأمسك سلما ثم صعد فيه بشجاعة ووصل إلى أرض صلبة ليذا بهوة أخرى، فتحسس بيده فلم

يجد شيئاً، وإذا بسلم جديد منازل عليه حتى تازجح ومازال الكلاب ينبع في الطابق الأعلى. والآن عرف الطريق وسار عبر الممرات السفلى، وعبر أبواباً حديدية حتى وجد العوارض الخشبية المعلقة ثم الباب وقد تراكم عليه التراب، وما لمسه حتى يتيقن أن الصدا قد كساه بكثافة. هاهو قد وصل أخيراً للأرض الحبيبية، في زنزانته، في غياهب سجنه التي خاطب فيها يهوه فوق البرش والأرض المبتلة. فنزل إليها ونزلت عليه الرحمة الواسعة: رحمة يهوه. ولكن سرعان ما انقضت يدان على عنقه، لقد هاجمه أبو حنيفة، وكان عنان بن داود حيوان متوحش أو وحش اقتحم ملكوت أبي حنيفة، وهو في الحق ملكوت الله، فعلاً أبا حنيفة شعور بواجب مقدس؛ وهو قتل هذا المعتدى الذي يهدد حرمة؛ لأن حرمة لا تنكس في أن هذه الزنزانة الحلقية في السجن هي زنزانته، أي زنزانة أبي حنيفة، بل في أنها هبة من الله إليه، أي أنها قد خلقت لأبي حنيفة، وماكان من عنان بن داود إلا المقاومة بنفس الدرجة من الحماسة، فالذي يهاجمه إنما يعتدى على ممتلك له؛ أي ممتلك عنان بن داود في هذه الأرض المقدسة؛ أي على مكان قد تحدث فيه يهوه إليه، إلى عبده الضئيل، حيث أحس بأنفسه ورأى وجهه الذي لا حدود له. لهذا كانت المعركة طاحنة وبلا رحمة؛ كل منهما دافع بحريته عن حرية ربه في تحديد مكان خاص لمن يؤمن به. وازدادت صعوبة المعركة على عنان بن داود حين هاجمه عدد لا يحصى من الفئران الغاضبة وغشته وهي متعطشة للدماء.

بيد أن المتحاربين خائري القوى تراجع كل منهما أمام الآخر، وعرف عنان بن داود أن قوته قد وصلت لنهايتها ولم يعد قادراً على احتمال هجوم جديد من خصمه والفئران. وتدرجياً لانت الفئران التي هاجمت عنان بن داود، أولاً بتردد ثم ماكان من هذه الحيوانات المتوحشة، إلا أن اتجهت إليه ولعقت جراحه، فقد عرفت بغريزتها المتوارثة من أجيال لاتحصي، ومالعت حتى أحس هو باقترابه المباشر بيهوه، بريه، فانهى لا إرادياً حتى يتعرف عدوه في بصيص من الضوء الخافت، ومال عدوه إليه بصعوبة بالغة. بعد أن حطمت الكراهية ذلك الصخر الذي اتخذ منذ قليل درعاً له. وحمل عنان بن داود في وجه أبي حنيفة وكذلك حمل أبو حنيفة في وجه عنان بن داود. لقد بلغ كلامهما الكبر عبر قرون لاتحصي، وتامل كل ذاته بالنظر للآخر. لقد تشابه في الوجوه، لكن الخوف تقهر في عيونهما شبه العمياء والمتحجرة وحلق كل منهما في الآخر كما حلق بالأمس في ربهما، في يهوه وفي الله، ولأول مرة خرج من بين شفاههما، التي صممت طويلاً، آلاف السنين. أول كلمة: لا هي آية من القرآن ولا قول من أسفار موسى الخمسة، إنها كلمة: انت. ولقد عرف عنان بن داود أبا حنيفة. وعرف أبو حنيفة عنان بن داود، وكان يهوه هو أبو حنيفة والله هو عنان بن داود، وكان صراعهما على الحرية عيب. لقد عبر الفم الصامت عند أبي حنيفة عن نفسه بإبتهامة، ومسح عنان بن داود مستنداً على رأس صديقه؛ على هذا الشعر الأبيض وكانت تأخذه الرهبة وكأنه يتلمس أحد المقدسات. وأدرك أبو حنيفة من اليهودي المجرد الضئيل الجالس أمامه، وعرف عنان بن داود من هذا العربي المتفرقص فوق بلاط السجن، أن أملكهما مشتركة: سجن أبي حنيفة وزنزانة عنان بن داود، حرية هذا وحرية ذاك.

الهوامش

(١) مصطفى ماهر، لقاء فريدريش دürrenmatt مع أهل الفكر والفن في مصر، القاهرة ١٩٨٩، ص ١١

(٢) اشارة دürrenmatt إلى هذا في:

Fr. Dürrenmatt: über D'ürrenmatt" In : Friedrich Dürrenmatt lesebuch, zürich 1978, S. 9f.

(٣) انظر: محمد عبد السلام، ترجمة ودراسة واختراؤه، القاهرة ١٩٩٤.

Peter Spycher: (٤)

Friedrich Dürrenmatts Essay über Israel: Religiöse Aspekte und persönliche Zeitschrift für Kultur und Politik. 27. Jahrgang 1978.

Herausgeber. Evangelisch - Krichliche Vereinigung (EKVS). S. 409 - 505.

Friedrich Dürrenmatt: (٥)

Israels Lebensrecht. In: politik, Essays, Gedichte und Reden. F. Dürrenmatt. werkausgabe in dreibig Bänden.

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Auter. Band 28, s. 29 - 34. Diogenes Verlag, Zürich 1980.

Friedrich Dürrenmatt: (٦)

Werkausgaben in dreibig Bänden.

Herausgegeben in Zusammenarbeit mit dem Autor. Band 29:

Zusammenhänge:

Essay über Israel

Eine Konzeption

Nachgedanken:

über Freiheit. Gleichheit und Brüderlichkeit.

Christentum, Islam und Marxismus. und über Zwei alte Mythen, Diogenes Verlag, Zürich 1980.

Hans Mayer: (٧)

über Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch.

Neske Verlage, Pfullingen 1977. Dürrenmatt in Jerusalem (1976) S. 49 - 58.

Hans Mayer (٨)

Dürrenmatt in Jerusalem. In: Herkules und Atlas. Lobreden und andere Versuche über Friedrich Dürrenmatt. Herausgegeben von Daniel Keel. diogenes Verlag, Zürichmatt. Herausgegeben Von Daniel Keel. Diogenes Verlag, Zürich 1992. S. 121 - 132.

Friedrich Dürrenmatt

(٩)

Werke. Diogenes Verlag, Zürich 1980.

Band 29: 2. Teil, S. 82- 88

4. Teil, S. 148 - 162.

(١٠)

Jean Améry:

Dürrenmatts politische Engagment, Anmerkungen Zum Israel - Essay

"Zusammenhänge". In: Daneil Keel (1980) (Hersg.): über Fr. Dürrenmatt Essays und Zeugnisse von

Gottfried Beun bis saul Bellow. Zürich 1980, Band 30, S. 283 - 297.

(١١) انظر مقالته إسحاق إبراهيم الصرغندي في كتاب الانساب للسمعاني ٢٥٢ هـ، وعبد القادر بن الوفاء في الجواهر الخفية : ٢٦٦، من بروكلمان، تاريخ الادب العربي، القسم الثاني، الجزء ٣، ص ٢٥٢.

(١٢) إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن الحسن بن علي بن أبي طالب، الذي كان أبو حنيفة يحض على مناصرته والخروج معه، وروى أن المنصور عاقبه على ذلك انظر مقالته الطالبيين للأصفهاني ص ٢٦٦، عن بروكلمان، المرجع السابق، هامش المترجم ص ٢٥٢.

(١٣) انظر:

v. Arendank, Obkomst der Zaiditen 52, 288

عن بروكلمان، المرجع السابق.

(١٤) انظر مقالات الإسلاميين للأشعري ١: ١٢٨ - ١٣٩، عن بروكلمان، المرجع السابق ص ٢٥٢.

(١٥) انظر: علي عبد الواحد والفي، اليهود واليهودية، القاهرة ب ت ، القسم الأول.

(١٦) انظر المرجع السابق.

(١٧) انظر:

أبو الفتح محمد بن عبد الكريم بن أبي بكر أحمد الشهرستاني، الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز محمد الوكيل، القاهرة ب ت، الجزء الثاني، الباب الثاني، الفصل الأول ص ١٥ - ٢٤.

ابن حزم، الفصل في الملل والأهواء والنحل، الجزء الأول ص ٨٢.

محمد الهواري، الاختلافات بين القرطبيين والربانيين في ضوء أوراق الجنيث ١ ، دار الزهراء، القاهرة ١٤١٤هـ / ١٩٩٤م، ص ٧، ٨، ٩، ١٣.

(١٨) محمد الهواري، المرجع السابق ص ١٢.

(١٩) P. 235, Marcus، عن محمد الهواري، المرجع السابق ص ٢٠.

Nemoy, Anan ban David, PP. 314 - 315; (٢٠)

See: Nemoy, Karaite Anthology, PP. - 4-5

محمد الهواري، لترجم للسابق ص ٢١.

(٢١) محمد الهوارى، المرجع السابق ص ٧٢.

Friedrich Dürrenmat:

Abu Chanifa and Anan ben David.

Bearbeitete Fassung von 1978.

Entstanden in. "Zusammenhänge.

Essay Über Israe. Eine Konzeption"

Zürich 1976.

(٢٣) نلاحظ هنا أن دورينمات خلط بين حرفي ال (ع) وال (ا)، وأصبحا لديه (أ). وعلى هذا فإن الحرف الأول من اسم أسيرة البنديقية يتفق فقط مع الحرف الأول من اسم أبى حنيفة وليس اسم عنان بن داود، الذى يبدأ بحرف ال (ع).

[الترجم]

(٢٤) سعديا بن يوسف الفيهومي (٨٩١ - ٩٤٢م) هو أول من ألف في قواعد اللغة العبرية. وقد أطلقوا عليه اسم "أبو النصو العبرى"، ولكنه لم يثنأ بالعلوم اللغوية العربية فحسب بل أخذ الكثير أيضا من العلوم الدينية ونحا نحو المعقولة عند مجالته للديانة اليهودية، وكان أبرز من التقى مع القرائين في حركة مفتوحة انظر: عرنى عبد الرؤف، قواعد اللغة العبرية، القاهرة ١٩٧١، ص ١٦، ١٧. ومحمد الهوارى، المرجع السابق ص ١٨.

[الترجم]

(٢٥) هو أبو عمران بن موسى بن عبيد الله بن ميمون القرطبي ولد في قرطبة سنة ٥٣٤هـ / ١١٣٩م، درس بجانب علوم الدين اليهودى، الطب والفلسفة على ابن طفيل وابن رشد. وعندما وضع عبد المؤمن أول خلفاء الموحدين (٥٢٤ - ٨٥٨هـ / ١١٣٠ - ١١٦٣م) يهود ومسيحيين مملكتهم أمام الدخول في الإسلام أو يرحلوا، وجد من الحكمة أن يكون مسلما بعض الوقت حتى يتمكن من تنظيم شئونهم في هدوء. غير أنه ارتحل بعد ذلك إلى مصر وأسس في القسطنطينية مدرسة لتعليمية (...) توفي في ١٩ ربيع الثاني سنة ٦٠١هـ / ١٢ ديسمبر سنة ١٢٠٤م، دفن ببناء على رغبته في طبرية.

انظر: بروكلمان، تاريخ الأدب العربى، القسم الخامس، الجزء التاسع، الفصل الرابع عشر، الجغرافيا وكتب الرحلات؛ ٢٥ موسى بن ميمون، ص ٣٦٥ - ٣٦٨. ومن رجع إليهم بروكلمان نذكر:

- Steinschneider, Die ar. Lit. der. Juden 199/221.

- J.- Münz, M. b. M sein Leben und seine werke, Frenkfurt a. M. 1912.

انظر كذلك: صموئيل آتينجر، اليهود في البلدان الإسلامية (١٨٥٠ - ١٩٥٠)، ترجمة جمال أحمد الرفاعى ومراجعة رشاد عبد الله الشامى. عالم المعرفة، عدد ١٩٧، هامش ص ٦٦.

(٢٦) ولد كارل الخامس عام ١٥٠٠ ومات عام ١٥٥٨، وأصبح ملك إسبانيا منذ عام ١٥١٦.

[الترجم]

(٢٧) انظر: على مطهر، محاكم التفتيش بإسبانيا والبرتغال وفرنسا وغيرها، القاهرة ١٩٤٧.

[الترجم]

(٢٨) كلمة Chassidim تعني بالعبرية الأتقياء أو الورعين أما الحسيدية Chassidismus فهي طائفة يهودية أسسها الحبر إسرائيل بن اليعوز (Elieser Israel ben) (١٦٩٨ . ١٧٥٩)، ثم نظمها وساعد على انتشارها في القرن الثامن عشر تلميذه مزيتش (Mesritsch) (مات ١٧٧٢). وهي حركة مضادة للتلمودية قام بها القراون ضد الريانيين وانتشرت في بولندا والمجر ورومانيا وروسيا.
انظر:

- Bertholet: Worterbuch
der Religionen, Stuttgart. 1985

- محمد بحر عبد المجيد: اليهودية، القاهرة ١٩٧٨م
ص ١٦٥.

[المترجم]

(٢٩) اوسشفيتس (Oswiecim / Auschwitz) مدينة بولندية كانت أحد مراكز الحرب العالمية الثانية.

[المترجم]

(٣٠) الصواعد: التعليمات السفلى: رواسب من الكالسيوم في اراض الفوار.

[المترجم]

(٣١) ائتاليا مدينة تركية في اسيا الصغرى.

[المترجم]

(٣٢) فلاديستك ميناء روسي مهم على الساحل المقابل لليابان.

[المترجم]



الزواوي بغفورة (*)

مقدمة:

تناقش هذه الدراسة، ثلاث مسائل مترابطة ومتكاملة، المسألة الأولى متعلقة بالأديب الفرنسي «ريمون روسال» ١٨٧٧ - ١٩٣٣ الذي خصه ميشال فوكو بدراسة حملت اسم الأديب وصدرت سنة ١٩٦٣. والمسألة الثانية تحاول أن تستخلص المفهوم الأركيولوجي للأديب، بالاعتماد أساساً على دراسة الفيلسوف لأدياء وشعراء أمثال «هولدرلين» و«نرفال» و«باتاي» و«بيلانشو» و«كلوسوفسكي» وغيرهم... وأما المسألة الثالثة والأخيرة، فتناقش بعض وجوه العلاقة بين الأدب والفلسفة أو علاقة الأعمال الأدبية بالأعمال الفلسفية، وتتساءل عن ذلك الاهتمام الذي أبداه فوكو بالأديب فيما بين ١٩٦٢ - ١٩٧١.

أولاً: ريمون روسال وأركيولوجيا اللغة والأديب:

يرى ميشال فوكو أن قراءته لروسمال وقعت بمحض الصدفة، وأنه لم يطلع على أعماله إلا في سنة ١٩٥٧، ومنذ الوهلة الأولى شد انتباهه جملة قراءها في «lavue» قريبة جداً من أديب معاصر له هو «الآن وب جرييه» في «le voyeur» وكما يرى فإنه منذ هذه اللحظة ارتبط بالأديب ثم طور قراءته له، خاصة بعد لقائه بـ «الآن وب جرييه» في «همبورغ» سنة ١٩٦٣. وإذا علمنا أن روب جرييه من قراء روسال، بل ومن مكتشفيه، فهو من الأرائل الذين نشروا دراسة أدبية عن روسال، بالإضافة طبعاً «لميريس» الذي سبق له أن كتب عن هذا الأديب المغمور ونزع عنه ذلك التزوير الذي روجحه «أنثويه بريتون» والذي رأى في روسال رائد رواد السريالية.

أركيولوجيا الأدب من خلال قراءة فوكو لأديب سوريالي

* أستاذ الفلسفة بجامعة قسنطينة (الجزائر).

لشرح سيرته ومؤلفاته، والذي عنوانه بصيغة استفهامية تحمل أكثر من دلالة، ونعني بذلك كتابة: (كيف كتبت بعض أعمالى (comment j'ai écrit certain de mas livre)، إن هذا العمل يطرح أكثر من سؤال، كسؤال العلاقة بين الكاتب وأعماله، وطبيعة اللغة والأسلوب، والفرض من السيرة الذاتية... إلخ.

يعترف **فوكو** أن النص السيرة سلطة غريبة، بالرغم من أن هدفه هو الشرح^(٧). لماذا؟ لأنه نص مُقنَّع ما يخفيه أكثر مما يبديه، ومن هنا يجب افتراض أوجه كثيرة للعمل الأدبي لرويسال، إذ من الممكن أن تكون السيرة عملاً أدبياً، وهذا يعني أن ما يخفيه أكثر مما يظهره، بل ربما يخفى بدعوى الإقصاص، وبالتالي يخفى تلك الأرضية التي انبجست منها اللغة ولكن مهما يكن، فإن للسيرة وظيفة مزدوجة، وظيفية العودة إلى العمل الأدبي، ووظيفية تقديم بعض المفاتيح للنص الأدبي، لذا فإن السيرة بالرغم من أنها تدعى الكشف، إلا أنها تبقى محتجفة في كشف لعبة الكتابة والإبداع.

والمؤكد في نظر **فوكو**، هو أن نص السيرة هو العنصر الأخير والأساسي لغة **رويسال**، وإن قراته لهذه اللغة تختلف كلية عن قراءة «أفنديه **بروتون**»؛ ذلك أن لغة **رويسال** في نظر **فوكو** ليست لغة مجازية يسهل فكها، كما أنها ليست بالكلمة السر، «le prole in» الإتيائية، فلغة ليست مبنية على يقين، أو على يقين بوجود سر، سر واحد وصامت، بل بالعكس لغته مبنية على عدم وجود اليقين، إذ من الاستحالة القول بوجود أو لا وجود، لذا فإن أية قراءة لرويسال لا تعد بأي شيء.

إن هذه الإشارات لا تنفي العلاقة الخاصة التي ربطت **فوكو** بـ **رويسال**، خاصة أنه لم يخف إعجابه بهذا الأديب، الذي خصه بدراسة كاملة من دون بقية الأبناء الذين كتب عنهم مقالات في مناسبات مختلفة. ولقد ظهرت دراسة **فوكو** لـ **رويسال** ضمن سياق أدبي وثقافي خاص، بحيث تزامنت ونشر **الآن روبر جرييه** كتابه: (من أجل رواية جديدة) وكذلك نشر **رولان بارت** كتابه (حول راسين)، وعلى أثر هذه الدراسات تمسح ذلك السجال في الأوساط الثقافية الفرنسية، حول مفهوم «النقد الجديد» مع انتشار الحركة الأدبية والفكرية المسماة بالبنوية، والتي شملت جملة من الميادين في الأنثروبولوجيا والاسنية وعلم النفس وغيرها...

ما الجديد في هذا السياق الأدبي والثقافي في دراسة **فوكو** لـ **رويسال**؟ لا ينتمي **رويسال**، في نظر **فوكو**، إلى تقليد أدبي معين، وإنما ينتمي إلى تلك السلسلة من الكتاب الذين تشدهم مشكلة اللغة، أو بالتحديد «لعبة اللغة le jeu du langage» حيث البناء الأدبي واللغة اللغوية، مرتبطان ارتباطاً مباشراً.

وعلى فإن كتابات **رويسال** إذا ما وضعت في إطارها التاريخي، فإنها لم تلق صدق الإلهي سياقين أدبيين مختلفين، سياق السريرالية حيث مشكلة اللغة الآلية «la langue automatique»، ثم في الخمسينيات والستينيات من هذا القرن، أي في تلك الحقبة التي عرفت مشكلة العلاقة بين الأدب والبنية اللسانية، والتي لم تكن نظرية بقدر ما كانت أفقا أدبياً^(٨). كما يقول **فوكو**.

ضمن هذا المنظور تدخل قراءة **فوكو** لـ **رويسال**، والتي بدأها بالتساؤل عن معنى تخصيص الأديب عملاً



مہشیل نوگر

فعله في كليته يفرض خشية وتخوفاً واختلافاً، وإن كل كلمة من كلماته، هي كلمة قائمة بمحطة، ممثلة وفارغة، بإمكانية وجود هذا أذاك، أو لاهذا ولأذاك؛ وإنما حالة ثالث. (٧)

من هنا يرى فوكو أن عمل روسال يتوزع على مستويين، مستوى اللغة ومستوى الوصف، والمستويان متداخلان بحيث نجد أصملاً وصفية مثل «la vue, la double» تظهر فيها اللغة محايثة للأشياء وعابرة للجزئيات، وهناك أعمال مثل «Imprisonnement d'afrique» و«locus solus» تظهر فيها اللغة غطاءً ونسيجاً يكتب المستحيل.

وعلى هذا الأساس من التصور، كيف تكون الوجهة في قراءة هذه الأعمال أو في هذه المتأهة كما يقول فوكو؟ هناك أولاً فرضية اللغة الباطنية «le langage esotérique» وهي فرضية مرفوضة لأنها لا تقدم شيئاً، هناك في المقابل فرضية اللغة الوصفية «le langage descriptif» التي يتفق فيها فوكو مع روب جرييه على أن نفهم الوصف بأنه: (لا يعنى إفاء اللغة بالموضوعات، ولكن الولادة المتجددة للعلاقة اللامتناهية بين الكلمات والأشياء^(٨)، ذلك أن اللغة في سيرها وتقدمها تطرح بلا توقف موضوعات جديدة، لذا يوافق فوكو تحليلات روب جرييه وخاصة فكرة المكان المشترك للرؤية واللغة، وأن ما هو خارج عنه عدم، ويذكر في هذا السياق أن فوكو سبق له أن نشر مقالاً عن روسال سنة ١٩٦٧ بعنوان: (القول والرؤية عند ريمون روسال) هذا المقال ضمه الفصل الأول من كتابه عن الأدب.

يستنتج من هذا أن قراءة فوكو لروسال، تقوم على فكرة اللغة والوصف، وهي أساس النظرة الأركيولوجية،

إلا أن هناك جوانب أخرى من هذه القراءة، فهناك مثلاً الخيال، ولكن بمعنى خاص؛ فالخيال عند روسال لا ينتسب إلى الحلم ولا إلى الغريب أو الوهمى «fantastique» بل هو قريب من غير العادى أو الاستثنائى أو العجيب والفاخر «extraordinaire»، كما أن هناك اللغة المضاعفة، حيث يبدأ روسال في الغالب مما تم قوله، مثل جملة وجدت بمحض الصدفة، أو قرأت في يافطة إعلان، أو وجدت في كتاب، ليصنع بهذه العناصر أشياء غير معقولة ولا تصدق، إلا أن لها جمالية خاصة، جمالية تابعة من أسلوبها ومن نوعية خيالها ولغتها، تلك اللغة التي تتكون من سلسلة من الكلمات المتشابهة، إلا أنها تصنع عن شيئين مختلفين، لذا يظهر أسلوبه مكاشفاً ومباطئاً الآن نفسه، أسلوب موكس يقول موضوعين بالكلمات نفسها.

وتظهر اللغة في حالة حركة نهائياً وإياباً، في اختلاف وتكرار، شبيهة بالآلة أو كما يقول فوكو: (إن روسال قد ابتعد آلات لغوية ليس لها خارج الأسلوب أى سر، حيث المرئى هو الصمىق.)^(٩) وهي فكرة نجدتها كذلك عند فينتشه.

إن هذه اللغة لا تصدر إلا عن تجربة خاصة، ولا تتحدث إلا من نقص، من نقص أساسى منه نستشف اللعبة اللغوية، حيث الكلمة الواحدة تقول شيئين مختلفين، ونفس الجملة المكررة يمكن أن يكون لها معنى آخر.^(١٠)

ومن دون شك فإن عمل روسال يقوم على تجربة، وعلى تجربة فريدة، هي تجربة اللغة والأدب، حيث مجال

ثانياً: فى المفهوم الأركيولوجى للأدب:

فى حوار له حول الرواية اقترح **فوكو** تاريخاً للأدب يتماشى ونظرتة للأدب وموقع اللغة فيه، بحيث يرى أن الأدب، وخاصة الأدب الفرنسى، مر بمرحلتين: مرحلة الاهتمام بالدلالة والمعنى والبعد الإنسانى، هذا هو الأدب الذى انتشر بين سنوات ١٩٤٥ - ١٩٥٥، وكان **ميرلوبنتى** فيلسوف الدلالة وممثلها، ثم أعقبتها مرحلة الستينيات التى اهتمت بالعلامة وباللغة فى ذاتها، لذا وجب مساهمة اللغة فى هذه المرحلة، وهى المرحلة البنيوية كما هو معروف، والتى ارتبط فيها بجماعة «*tel quel*» وهى جماعة النقد الجديد، وخاصة حول ضرورة الاهتمام باللغة والتجريبية، ثم تطورت العلاقة لتشمل جملة من الموضوعات الأدبية، تبدأ بعلاقة اللغة بالأدب وموقع المؤلف من العمل الأدبى ووظيفة الأدب... إلخ.

ومن دون شك، فإن النظر إلى هذه المسائل من خلال نموذج **روسال**، يبين أن الأدب لغة وله وظيفة الاختراق والتجاوز، وأن علاقة **روسال** بعمله، أو علاقة المؤلف بإنتاجه، تظهر مقرونه بالجنون والغياب، لماذا؟^(١٠) لأن **روسال** افتتح على اللغة مجالاً غريباً، يمكن أن نسميه كما يقول **فوكو** بالمجال الألسنى، ومن هنا فإن **روسال** هو مبدع لغة^(١١) إن هذا الطرح يتفق وفكرة **فوكو** الأخرى عن «الجنون غياب الأثر» وكذلك فكرته عن تحول الأدب شيئاً فشيئاً إلى لغة، حيث تجعل من الأدب إنتاجاً مقروءاً^(١٢).

وإذا كان الأدب كاللغة، فإن له الوظيفة نفسها أى التمييز والاختراق، كما أن له المكانة نفسها من حيث تكديده على الغياب، لذا وجب مساهمة علاقة الكاتب بعمله

المفضل الذى لا تعنى الكتابة فيه الإثبات بل النفى، ولا الظهور وإنما الاختفاء، ولا الحضور وإنما الغياب، ونص **روسال** يجمع بين كل هذا، بين اللغة والكتابة، وبين الجنون والمريض، لذا فإن لغته هى: (الفراغ الذى ينطق منه، والغياب الذى بواسطته يتواصل العمل بالجنون - وإن كلماته دائماً - نشطة ومكسرة وخالية من الإمكانية، إمكانية أن تكون هناك لغة ثانية، هذه اللغة أو تلك، هنا أو هناك، أو لا هذا ولا ذاك، ربما هناك لغة ثالثة، أو لاشي)^(١٣)

إنها اللغة المضاعفة دائماً، تلك اللغة التى تبدأ من نقطة صغيرة لتكبر بعد أن ترسم صوراً لا متناهية، حيث تتسع خيوطها بصركة مزدوجة، حركة تقدم وتراجع، تشبه الآلة الحربية التى يصنعها **فوكو** بقوله: (الآلة اللغوية لـ **روسال** آلة مضاعفة، لغة منطقية منسجمة، تخفى لغة صماء مبعثرة ومكسرة ومهشمة).^(١٤)

إن هذه اللغة تحمل فى حركتها التراجعية لغز الموت، مما يجعلها تحمل طابع الكيفونية، بحيث تربط الكائن بأزواجياته، بوحشته وانفصاله، وإنها تأتى من تلك الزاوية المظلمة حيث تظهر أشياء وتخفى أشياء، وإن أهمية **روسال**، خاصة فى تلك المرحلة، تأتى من كونه يملك اللغة الاختراقية أو الكلمة الخطيرة أو الآلة الحربية، من هنا اتخذ **فوكو** نموذجاً للكتابة الأدبية، وهو ما جسده مقالاته عن باتاى وبلانشو ووكوسوفسكى على وجه الخصوص.^(١٥) وعليه يكون من المنطقى بناء على التحليل السابق، أن نستشف مفهوم الأدب عند **فوكو**، ونلك بالاعتماد على دراسته لـ **روسال**.

أو المبدع بإبداعه. إن هذا السؤال كما يعرف كثير من الدارسين، كان محورا مركزيا في النقد الجديد، كما أنه كان موضوعا لمحاورة القاهما ميشال فوكو في الجمعية الفلسفية سنة ١٩٩٩، وما جاء فيها أن الحديث عن المؤلف هو حديث عن الذات، وفوكو يستند على صموئيل بيكيت ليخلص إلى القول بأن: (في الكتابة ليست المسألة مسألة إظهار أو إعلان حركة الكتابة، ولا تثبيت موضوع في لغة، إنها مسألة فتح فضاء لا تكف الذات فيه عن الاختفاء)^(١٧).

ولعل تاريخ الكتابة والكتابة الإبداعية بوجه من الوجود، يؤكد دائما ارتباط الكتابة بالموت أو الخضمية مثلما هو الحال في مثال شهوژاد في ألف ليلة وليلة، رغم الاختلاف في معنى الموت، كما أن علاقة الكتاب بالموت تظهر أيضا: (في أسماء الصفات الغريبة للذات الكاتبة، فالكاتب بكل اللغات التي ينشئها بينه وبين ما يكتب، يراوغ كل الدلائل على فردانيته الخاصة، ولا يعود الطابع الخاص للكاتب إلا فردا غيابه، إذ يكون عليه أن يأخذ نور الميت في لعبة الكتابة)^(١٨).

من هذا الموقف، يناقش فوكو جملة من المفاهيم المرتبطة بعلاقة المؤلف بإنتاجه، كمفهوم الإنتاج واسم المؤلف واسم الطم ووظيفة المؤلف، ويخلص إلى أنه من المستحيل تصديق الإنتاج، وذلك لاستحالة تصديق اثر الكاتب بعد موته، وغياب نظرية في الإنتاج يجعل من ادعاء نشر جميع الأعمال، ادعاء فارغا، وعليه فإن العمل الوصفي للأثر يبقى ناقصا، كما أن اسم المؤلف ليس أكثر من اسم العَلَم، لذا لا يمكن أن يشكل بمفرده مرجعا، وإنما هو مجرد عنصر معادل في عمية الوصف...^(١٩)

على هذا الأساس يقترح فوكو، تحليل وتليفة المؤلف، خاصة، أن الوظيفة: (مؤلف) تتميز بخصائص كالتملك أو الامتلاك وتعيين المصدر ودرجة الفاعلية، وأن يكون مبداءا للتفسير أو التناول. يقول فوكو: (الوظيفة: (مؤلف) مرتبطة بالنظام القضائي والتشريعي الذي يحصر ويحدد ويفصل عالم الخطابات، وهي لا تحدد بشكل عرشي الخطاب بالنسبة إلى منتجه، بسلسلة من العمليات الخاصة والمعقدة، إنها لا تحيل إلى فرد حقيقي، إنها تستطيع أن تفسح المجال لأكثر من أنا، لأكثر من موقع - ذات، يمكن لطبقات مختلفة من الأفراد أن تأتي فتحتلها^(٢٠)).

يشكل هذا النص قاعدة لتحليل الخطابات، بما فيها الخطابات الأدبية، ومقدمة لتحليل تاريخي مختلف الخطابات، تحليل لا يستند على قيمها التعبيرية أو الشكلية، وإنما على أنماط وجودها ووظائفها وتداولها، أما مكانة المؤلف، فليست أكثر من وظيفة داخل الخطاب. وعليه فإن السؤال الجمالي لفوكو يرد إلى سؤال الوظيفة، أو بتعبير آخر: (ما الذي يجعل نصا معينا من بين كل هذه الكتابات السردية مقدسا، فبيدا عمله باعتباره «ادباء» ويستمد في الحال داخل مؤسسة هي في الأصل مختلفة كثيرا؟^(٢١)

بالتأكيد فإن هذا الموقف، وبهذه الصياغة، موقف متقدم على دراسته لروسل، وإن كان نتيجة من نتائج علاقة اللغة بالفيجاب، ذلك أن الألب يمتزج مع اللغة، بل ويكشف عن تجربة جذرية للغة، تجربة تفوق تجربة الوجود، مادام نظام اللغة يتجاوز نظام الوجود، وإن هذا

المعطى القوي يطرح على كل عمل أدبي، ما يسميه **فوكو**، وربما بنوع من المفارقة، بغياب الأثر الذي يرتبط بالجنون.

إلا أن الدارس للمسار العام لأركيولوجيا **فوكو**، يستنتج أن هذه النظرة للغة والأدب لم تكن إلا مرحلة، و**فوكو** ذاته يقدم بنوع من النقد الذاتي لهذا التصور، وذلك عندما يقول: باقتصار التحليل على هذا المستوى - مستوى اللغة - لا نتوصل إلى مدم جملة التقديسات التي لصقت بالأدب، بل بالعكس نضفي عليه القداسة أكثر، وهذا ما حدث فعلا حتى سنة ١٩٧٠، فقد لاحظت استعمال عدد من المؤرخات لـ **لياننشو** وبارت بنوع من الغنائية... كبنية لغوية لا يمكن تحليلها إلا لذاتها وانطلاقا من ذاتها. (١٨)

يمثل هذا الموقف النقدي وعيا جيدا بضرورة النظر إلى الأدب واللغة من زاوية غير زاوية التجاوز والاختراق وإنما من زاوية معرفة كيف يمكن في: (وقت ما وبشكل معين لهذه المنطقة الخاصة باللغة أن تتكون، وتلك المنطقة التي لا ينبغي أن نطالبها بأن تعمل قرارات ثقافة ما، لكن علينا أن نسألها: كيف يمكن لثقافة ما أن تقرر منحها هذا الموضع الفريد والغريب؟). (١٩)

من هنا يجب التخلي، بل التقاطع مع تلك الطرائق الأدبية التي اقترحها بارت و بلاشكو والشرور في تحليلات أركيولوجيا تحاول الإجابة على سؤال أساسي هو: (انطلاقا من أي حد، يبدأ خطاب ما - سواء كان خطاب مريض روسال أو مجرم ريفال - عملاً داخل حقل ننتهه بالأدبي؟). (٢٠)

إن الإجابة على السؤال لا تكون قطعا بدراسة البنية الداخلية للغة، ولا شكلها، وإنما تكون: (بدراسة السيرة الذاتية التي يدخل عبرها نوع من الخطاب الأدبي للمهل والمنسي المحلل الأدبي، ماذا يحدث ما هنا؟ ما الذي يبدأ في الاشتغال؟ كيف يتم الاعتراف به كخطاب أدبي). (٢١)

إنها أسئلة الأركيولوجيا وليست أسئلة البنية، ومن هنا يجب مسألة موقع الأدب من الأركيولوجيا أو علاقة الأدب بالإنتاج الفلسفي لفوكو.

ثالثا - علاقة روسال والأدب بفلسفة فوكو.

يصرح **فوكو** عن علاقته بكتابة **ريمون روسال**: (إنه كتاب خاص ضمن أعمالى، وإنى سعيد لأن أحدا لم يحاول أن يفسر بلانى كتبت هذا الكتاب عن روسال لأننى كتبت كتابا عن الجنون أو لأننى ساكتب عن تاريخ الجنسية، لم ينتبه أحد إلى هذا الكتاب وإنى سعيد لذلك، إنه بيتى السرى، قصة حب دامت بعض الوقت لم يعلم بها أحد). (٢٢)

ربما تكون **لروسال** مكانة خاصة عند **فوكو**، لكن المذكر هو أن العلاقة بين عمله عن روسال وبقية أعماله أصبحت موضوع مناقشة، وذلك ما فعله على سبيل المثال **دييار مائشرى**. من هنا سنحاول أن نبين أوجه العلاقة بين روسال والأدب والفلسفة عند **فوكو**.

ومن دون شك فإن اهتمام **فوكو** بـ **روسال** لا يعود إلى اهتمامه بعلم النفس، ولكنه اهتمام بلغة روسال وبيجونه، ولو بطريقة غير مباشرة، بمعنى الاهتمام بالجنون باعتباره تجربة، إذ ليس الغرض القول أنه ما

دام قد اهتم بالجانب الشكافي والطبي والعلمي والمنسباتي الجنون، فقد اهتم بروسال، وإنما اهتم به في إطار الأسباب نفسها التي دفعته إلى الاهتمام بالجنون، وهذه الأسباب منها أسباب ذاتية.

يشير بييار ماسوري إلى نقطة أساسية، وهي أن **روسال** هو العمل الذي نشر بالتوازي مع مولد العمادة، هذا العمل الذي لا يحيل فيه **فوكو** إلى نصوص أدبية، كما نقرأ في مقدمته رفضاً للشرح والتأويل والتعليق، في هذا الوقت نشر كتاباً عن الأدب هو بوجه من الوجوه تعليق وشرح وتأويل، ألا يشكل هذا نوعاً من المفارقة أو على الأقل نوعاً من الشرح أو التعليق؟ يجيب ماسوري بأن: (هذا العمل لا يقرّر تعليقاً وفق الطريقة التقليدية للأعمال النقدية الأدبية. ولكنه ينتمى إلى طريقة مختلفة).^(٣٢)

إن معالم هذه الطريقة تكمن فيما سبق أن أشرنا إليه من اهتمام بالتجربة واللغة، ومن دون شك فإن الأدب: (باعتباره تعبيراً جمالياً يظهر أولاً كحقل للتجارب وإنه الفضاء أو المكان الذي تقوم فيه تجربة فكر، والتي تنتمي مع مهمة الكائن اللغوي)^(٣٣).

كما أن اهتمام **فوكو** و**روسال** هو بوجه من الوجوه، يعود إلى تجربة **روسال** الخاصة، قد نجد دلائلها في تلك العبارة التي أطلقها **فوكو** في أعماله الأخيرة ونعني بها عبارة «أسلوب الوجود» - *stylisation de l'es-
sistence* أو علم جمال الوجود، أو تحويل الذات إلى أثر فني.

ولكن الأدب من المنظور الأركيولوجي أرشيف تتم معالجته بنفس طرائق معالجة الأرشيف أو الخطابات

المتراكمة في مرحلة تاريخية معينة، وهكذا يتم تحليل نصوص «ديكارت» و «سارتر» مع قرار مستشفى أو دار للمزل، ومع هذا فإن للأدب مكانة أكبر من الأرشيف، يظهر ذلك ذلك عندما نقرأ في مقدمة (الكلمات والأشياء) ما يقوله **فوكو**: (لهذا الكتاب مكان ولادة في نص لـ «بورخس» في الضمكة التي تهز لدى قراءته كل عادات الفكر، فكرنا: الفكر الذي له عمرنا وجغرافيتنا - مزعجة كل المسطوح المنظمة والخطط التي تصور لنا التدفق الغزير للكانتات، وتجعل ممارساتنا القديمة للذات وللآخر، ترتطم وتقلق لمدة طويلة).^(٣٤)

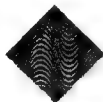
كما أن للأدب أيضاً وظيفة أخرى في الحياة الفلسفية للفيلسوف، إذ يمكنه من الخروج من الفلسفة التقليدية، وفي هذا يقول: (إننا لا نخرج من الفلسفة ببساطة داخلها، لا، بل بمعارضتها بنوع من المصاغة التدميرية والمرحة.. إن نقيضه وبقائى ويلانثو - وكذلك **روسال** - ملغوا بالنسبة لي أساليب للخروج عن الفلسفة).^(٣٥)

وهكذا فإن الأدب قد لعب دوراً أساسياً في التجربة الفلسفية لـ **فوكو**، رغم أنه ترف عن الاهتمام به منذ بداية السبعينيات، هذه الأهمية تظهر في الدور المعطى للغة والتجربة والوصف، وكذلك الإمكانات النقدية التي سمحت لـ **فوكو** بالخروج من المفهوم الخاص للغة إلى مفهوم إجرائي على هو مفهوم الخطاب ودراسته من منظور أركيولوجي وجينيولوجي، وذلك بالتركيز على مفهوم الوظيفة والاستراتيجية وغيرها من المفاهيم التي شكلت معظم أعماله النظرية: ابتداء من تاريخ الجنون وانتهاء بتاريخ الجنسانية.

(الجزائر)

هوامش البحث :

- 1- MICHEL Foucault, Dits et écrits, T.4, Ed, Gallimard, 1994, P, 601.
- 2- MICHEL Foucault, Raymand Roussel, ed, Gallimard, 1992, p, 13.
- 3- IBID, P, 71.
- 4- IBID, P, 207.
- 5- IBID, P, 20.
- 6- IBID, P, 70.
- 7- IBID, P, 154.
- 8- IBID, P, 154.
- 9- JUDITH REVEN, Histoire d'une disparition, FOUCAULT et la Littérature, in, Débat, No 79, 1994, p, 86.
- 10- MICHEL Foucault, Dits et écrits T, 1, op-cit, P, 207.
- 11- IBID, P, 210.
- 12- IBID, P, 210.
- 13 - ميشال فوكو، ما المؤلفة في: الفكر العربي المعاصر ترجمة فريق المجلة، العددان 6 - 7، 1980، ص 116.
- 14 - نفس المصدر، ص 116.
- 15 - نفس المصدر، ص 117.
- 16 - نفس المصدر، ص 120.
- 17 - ميشال فوكو، حوار مع العرب والفكر العالمي، ترجمة محمد ميلاد، العدد 9، 1990، ص 157.
- 18 - نفس المصدر، ص 158.
- 19 - نفس المصدر، ص 159.
- 20 - نفس المصدر، ص 159.
- 21 - نفس المصدر، ص 159.
- 22 MICHEL Foucault, Op - cit, P 608.
- 23 PIERR Machery, Pre'sentation in Raymond roussel, op - cit, P8.
- 24 IBID, P 10.
- 25 ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، ترجمة، مطاع صنفدي، وسالم يديوت ويدر الدين عرويكى وجرج، أبي صالح وكمال اسططان، مركز الإنماء القومي، ص 20.
- 26 - ميشال فوكو، حوار، مصدر سابق، ص 159 - 160.



حفريات

١٠ - هل يُجدي أن أمنح نفسي بعض صفات الماء ،
 وأن أتخذَ لنفسي وجهًا آخرَ
 واسمًا لا يعرفه الخطّابونَ
 ولا يخشاه السمك الماكرُ
 مرَّ الصيفُ ثقیلاً
 مرَّ الصيفُ
 وفي أكتوبر يعلو النهر قليلاً
 في أكتوبر يهب النّسّاجون أصابعهم للصّوفِ
 وفي أكتوبر يزحف شجر نحو الماضي
 من أين يجي - الحرّ إذن؟

صوت كالخيط نحيل يلمعُ
صوت كالمسمارِ
انتصف الليلُ وغطى ظلُّ امرأةٍ جسدى
ليس تَرامًا هذا الصوتُ
أكرّرُ
كان السَّاجون على الأنوالِ وكان الحطَبُ
وظلَّ امرأةٍ مثل فتارِ
لن أتذكّر ولدًا فى العشرين يلاحق بحرًا
لن أتذكر ملاحين ابتلع الحوتُ
ولن أتذكر جنكيز خانَ
فقط سأصافى العشبَ
فقط سأفكر بالأطفال
فقط سأدخّن كى أختصر الشهرَ
هل السيدة تُحبُّ السكرَ؟

- ٢ -

أن تُصبحَ فمًا
أن تجلس دائمًا فى الصفوف الأولى
أن تنحاز لربطة العنق

أَنْ تُهَادِنَ اللَّصُوصَ
أَنْ تَمْدَحَ الْمَيْتِينَ لِأَنَّهُمْ مَاتُوا
أَنْ تَجِدَ وَقْتًا لِقِطَّةِ الْبَاشَا
أَنْ تَصَادِقَ الْبَوَائِينَ وَحَارِسِي الْمَصَاعِدِ
أَنْ تَرشُوَ الْكِلَابَ الصَّغِيرَةَ الَّتِي تَبْتَزُّ
يَعْنَى أَنَّكَ اخْتَرْتَ أَنْ تَتَقَاعَدَ
وَأَنْ تُصْبِحَ مُوَاطِنًا طَيِّبًا
وَأَنَّكَ أَيْضًا تَسْتَحِقُّ وَسَامًا.

٣ -
هَلْ فِيكُمْ أَحَدٌ غَنَى عَاشَ الْجَبَلَ الصَّاعِدِ
أَعْنَى أَحَدًا فِي الْخَمْسِينَ أَوْ السِّتِينَ
الْمَقْهَى خَالٍ
وَالرَّجُلَ عَلَى الْكَرْسِيِّ الْعَالِيِّ لَيْسَ صَدِيقِي
الرَّجُلَ بِنَظَارَاتٍ يَلْهُو
وَيَرِيحُ يَدَيْهِ عَلَى طَاوِلَةٍ
هَلْ سَيُقَلَّبُ مِثْلَى نَصْفِ السُّكَّرِ فِي الْفَنْجَانِ
وَهَلْ سَيَمِدُّ عَجَائِزَ بِمُدِرَاتِ الْبُولِ
وَمَوْتَى بِكُرَاتِ التَّفْتَالِينِ

وهل سيظل يقصّ عن الصحراء الكبرى
أم سيعود إلى منزله في الواحة
تماماً مثل الباص لكى يتهم البصريين
ويعلن أن الله تخلي عن قطعان الماعز
والخطابين مضوا بالشجر
وأن قميص الباشا ليس الباشا
أم سيفتش عن عدسات أخرى
ليصيد فراشاً
ويعدّ الملاحين انطلقوا فوق الموج
الرجل يقلّب ورقاً
ويخطّط كى يستبدل بالقاهرة امرأة
لا تنسل إلى الصحراء
الرجل يفضل شرب الشاي على الارصفة
ونصب فخاخ لطواير النمل
الرجل يذكر أحياناً بالفرقى
هل سيغنى عاش الجبل الصاعد فى البارات
ويمشى فوق الحبل بغير عصا
أو ربطة عنق؟

- ٤ -

لأنك متعبٌ مثلى
لأنك فى شارعٍ آخر أو مدينةٍ أخرى
لأنك لا تعرفنى
لأنك تفهم أن الشيء لا يُعرف بغير ضِدِّه
لأن السلام لم يعد سلامًا
لأن الماء لا يُحدِّد العطشَ أيضًا
لأن الحربَ لم تعد مؤسَّمًا لصانعى الأغانى
لأنك صديقى
سأعطيك بَلْعَتى
وأشتمك أحيانًا
هل تقرأ مثلى جريدة الصباح فى الصباح التالى؟

- ٥ -

الْبِنْتُ عَلَى السَّلْمِ
حِينَ اشْتَعَلَ هَوَاءٌ فِى كَفَى ابْتَسَمَتْ
وَانْفَلَتَتْ مِثْلَ شَعَاعٍ
الْبِنْتُ الْاِثْنَى
قَفَزَتْ حِينَ مَدَدَتْ يَدَى وَصَاحَتْ عَمَى
الْبِنْتُ الْمَهْرَةُ

حين ابتعدتُ ثَقُلَ هواهُ في رثيَّ
وغطى الأبيضُ رأسي

- ٦ -
هل ستسير غيُومٌ في نوفمبر خلفي؟
أعني مثل قطعِ الماعزِ
أبغى أن أغتسلَ وأن تَغْتسلَ بلادِي
لم تعد الريحُ تهبُ بعيداً
لم يعد الرملُ يوارِي
وأنا في الخمسين أظُنُّ
ولن أحتملَ صعود السُّلَمِ
ساداً أنفى .

- ٧ -
ليغلب امرأة لا تُحب الضحك
والأطفال يزْهون بقوة السِّلَاحِفِ
كان عليه أن يدخل عُرفهُ تعجّ بالديناصورات
ليثرثرَ عن أكلَى البطاطسِ
ونصفَ دَسْتَةِ من المسمومين
أحدهم قطعَ حبلاً بعبارة صلْعاء

لم يَنَمْ البحرُ لاصبح مليونيراً
لم يَنَمْ البحرُ ليقفزَ جَنِيٌّ من قَفَصِ
مُرَوِّا

لا شيءَ لدىَّ لكم
أعني لست نَبِيًّا لأنظفَ هذا الشارع
أو شرطياً لأنقُصَ ثوبَ الباشا
مروا

لا يَعدُو خلفَ (مِليج) سوى أثريُّ
وأنا.. أبحثُ عن أثني
تلدُ وتُرضعُ
أثني تَعدُو في السابعة صباحاً
بالأطفال إلى المدرسة
وأثني

تعرف أنَّ هواءَ المومياوات
يُخْصَّ المومياوات
وأنَّ قميصَ الباشا حَجَرٌ
في ميدان الأوبرا.

الضبايح

التي بي سائق سيارة الأجرة على قارعة الطريق، وقفل راجعاً.

تركني للرهب وهو جالس توقف النيش.

خلف من روعي أن القمر كان متالقاً، وضوؤه الساطع يغمر المكان.. في ومعنى أن أتبين - على نوره - ما حولي من معالم وأشياء.. ثمة عربات كثيرة تريض إلى سفح الجبل، وأمتعة متناثرة، لا أعرف كنهها، تقبع بالقرب.. على الجانب الآخر من الطريق أطل «الندق»، ضيقاً، يختنق، تكاد تطبق عليه أشجار كثيفة، متشابكة وشوكية.. ربما لهذا السبب يتركون عرباتهم هنا. لكن كيف يتأتى لهم قطع هذا الطريق الوعر، وهم يحملون أمتعتهم الثقيلة؟! أمسكت بمقبض حقيبتي الكبيرة التي تحترق أمتعتي محاولاً رفعها، وكانني اختبر ثقلها لأول مرة.. هل أعمل بالنصيحة وأزج بنفسى داخل إحدى هذه العربات ثم أغلق أبوابها على إحكام حتى لا أتعرض - كما قيل - لعلل الضبايح التي تكمن متخفية داخل الأشجار؟!

ارتقت أحد الكتبان القريبة، أتكشف القاصي والداني.. كان الطريق يقبل من بعيد، وحيداً رشيقةا وملتقياً، يمررني ويمضى، كأنه لا يعيا بي، أراه يمرق كالسهم، على الأديم الأصفر، أسود لامعاً، يستقيم ويلتوي، يعلو ويهبط. يتحتم على أن أدور حول نفسي دورة كاملة لأتابعه وهو يطوق للتلال البعيدة بأحزمة سوداء قبل أن يدعها ويمضى، تحتي ينسبط واد ضيق، في مكان سميق، يظاھر جبل آخر، بعيد. أتبين - بصعوبة - كتلاً سوداء، قمينة، مكرمة هناك. هل هي بيوتهم؟ تلوح لي أجزاء غارية من «الندق»، بعضها ممهد، وبعضها وعر، أراه ينفع إلى الوادي الضيق؛ حيث بيوتهم هناك، دون أن ينكفي، يغيب برهة بين الأشجار الكثيفة، ثم يعلو، كفته يلاعبنى؛ الدندق.. مازالت حقيبتي هناك، في وسط الطريق؛ منذ أن

التي بي تلك الغيى.. تبدو كنتوى.. هبطت، كدت أنكلى. تقدمت نحو إحدى العريات، فتحت بابها ودفعت بنصفى الأعلى داخلها. وجدت يدى تكلم أننى - لم أرفعها إلا بعد أن ابتعدت مسافة كافية. لعنت كل العريات التي بهذا الشكل وعدوت إلى تلك العرية التي تقف بعيداً. هناك است على بعضى، مرووش ومرعوب؛ فأننا أكره الليل، مضيقاً أو مظلماً. فتحت بابها؛ العرية. تحسست يديى مقاعها النظيفة، أضبط عليها بكلى كاتى أختبرها. طيبة، ومريحة. عدت إلى حقيبتى. كانت انفاًس تتلاحق، يسممها الأصم. أمسكت بمقونها؛ حقيبتى الكبيرة، ورحت أسحبها خلفى، على الطريق الناعم، المصقول، يملؤنى الضيق من عجلاتها الدوارة، التي تصدر خشيشاً كمشرجة الموت.. دفعت بها إلى الداخل. كانت المسافة تحت «التابلو» خيفة فوضعتها على المقعدين الأماميين، ممددة، مائلة بجانبها إلى الخلف. أما «الهندباك» فقد نزعتهما من كفتى وسويت بها وسادة. كانت صلبة فخلعت البلوفر للثقل الذى حاكتة لى زوجتى وطيقت مرتين طولاً وعرضاً؛ فغف من صلابة الوسادة. أغلقت كل الأبواب. تأكدت من رفع الزجاج؛ ضغطت على السقاطات، الواحدة تلو الأخرى. كل شىء محكم الإغلاق، النوافذ، والأبواب. أليس قى مقدر الضباع أن نهشم الزجاج؟ لماذا أجس الآن أننى زودتها حبين، وأن كل ما أهرأنى من رعب لم يكن له ما يبرره بالمره. وأنه لم يكن يليق بى البتة - وأنا من أنا - أن أرتعد بهذا الشكل؟ هل يمكن أن أرجع كل هذه الهواجس التي لا أساس لها إلى ما عانيت طيلة النهار؟

لا أنكر أبداً أننى ألث منذ الصباح.

أذكر جيداً أننى خرجت من المطار الصغير اللقى هناك فى جانب من فلاة لا تنتهى، وأننى ألقيت بنفسى فى أول عرية صادفتنى، بأننى قلت للسانق: المنطلة التعليمية. كل هذا أذكره.

قيل أن نصل قال مستلهما: مدرس جديد؟ فمفعت بالإيجاب. وسكت.

فى داخل مبنى التعليم عمدت إلى المدير مباشرة، ويبدى المظروف الكبير للدموغ بأخام الشمع، تترى بانتظام على حده الفاصل للصمغ، حريص طول الرحلة على سلامته: مذ تسلمته من مكتب التوظيف.. أخذته منى الحاجب: وقلبي معه. دخل ثم أغلق الباب. غاب برهة ثم عاد. سلمنى المظروف مخضوضاً وأشار بيده إلى شئون الممارين. سلمت المظروف لرئيس الصجرة. تصفح أوراقه فى عجلة، أخرج ملفاً أزرق، تأكد من وجود اسمى ثم أعاده. دفع بمظروفى إلى أول مكتب بجانبى. كانت المكاتب تتتابع، يلتصق بعضها ببعض، تشكل مستطيلاً خشبياً مغطى بالزجاج. عيني على مظروفى لافتقاره تراه ينتقل من يد إلى يد فى سرعة عجيبة: علفانم الشحادة.... كأنهم ينتظرونه. هل أوصى بى أحد؟ يأخذون منه ما يعينهم ثم يهرؤنه. أشار لى رئيس المكتب إلى باب آخر فى نهاية الصجرة.. تسلم منى آخرهم جواز سفرى قبل أن يسلمنى مجموعة من الأوراق الملونة، ذاتية الكريون.. هذه للتوجيه (كانت زرقاء) وهذه للحسابات (كانت حمراء)، وهذه (كانت...) وهذه. وهذه مررت على كل الحجرات، واحدة إثر أخرى.. أفريها أمامهم: الأوراق الملونة، ذاتية الكريون، وأتركهم يأخذون - بأنفسهم - الورقة التي تخصهم: خسراء، أو مصفراء، أو حمراء. أو.. لايزهم.. اللهم أنى وجهت، وسجلت، وحوست.

قال لى الفلسطينى الذى أخذ جواز سفرى: انتظرنى ريثما أعود، لانتجول هنا أو هناك.. لم أنتظر طويلا، كلها ساعة، إن لم يكن أقل، تسلمت بعمدا مستحقاتي: بدل السكن والتأثيث هذه الآلاف الكثيرة لم يكن لى منها فى يوم من الأيام. أودعتها «الهاندباك»، جذبتنى نسمات ندية من باب المصلى الملحق بالمبنى.. مكيفات كثيرة لا تتناسب مع مساحته الصغيرة. توشكات وأحسنت الوضوء، صليت ركعتى الشكر، أسندت ظهرى إلى للعمود الأملس الناعم. كان بارداً فاستلحيت برويتى - فردت ساقي - على آخرهما - ووضعت «الهاندباك» على حجرى. أخرجت آلافى العديدة بحذر: رزمة. رزمة. تعلمت كيف أحصيتها يجب أن أعترف أنه لم يكن لى سابق خبرة بهذه الطريقة التى يستخدمها أرباب المصارف فى سرعة تعجز العين عن ملاحظتها، تدربت كثيراً عليها، منذ أن ورد اسمى بكشوف المعارين حتى تدومى: بفضل رزمة ورقية من أجندة حائط قديمة: أضعتها فى يدى اليسرى، ممددة بالطول، شأن الرزمة المالية، على أصابعى الثلاثة، وأدع الخنصر تحكم الإمساك بها، فى حين تعمل الإبهام عملها فى جذب الأوراق. تسهم اليمنى - فى هذه العملية - بإصبعين، لا أكثر: الإبهام والسبابة، عليهما المحول الأكبر: التقاط أطراف الأوراق التى تتري تباعاً، يواكبها اللسان الذى يلهج «سراً» بالعد النصاعدى، لا يتوقف إلا عند المائة أو انتهاء الرزمة. أبهما أقرب. أحرزت فى هذه الملكة سرعة ومهارة، وريدية يصسندنى عليها المتصرسون. جزى الله من أبتر هذه الطريقة: فيفسلها تمكنت من عدّ مستحقاتي فى وقت وجيز «أغلقت الهاندباك». كدت أغفو، هزّزت رأسى فى شيق، قبل أن أغفو للمرة الثانية اتانى صوته بالفلسطينى يا مصرى، أعطانى «الإقامة» وشدّ كثيراً على ضرورة الحفاظ عليها، والا تفارق جيبى فى أى وقت من ليل أو نهار.

تركت حقيبتي الكبيرة مكانها داخل اللبني، ويكتفى «الهاندباك» احتضنتها بذراعى، أنشد أقرب مصرف، هذا القدر الكبير من المال - على الأقل بالنسبة لى يكاد يكبلنى، خاصة وأنا أتجول به هكذا، وحيذاً أعزل، فى طرق كثيرة، ضيقة وملتوية، خالية وساكنة. عندما لحت «اللائقة» من بعيد أسرع، كان الحارس يهم بإغلاق الباب، رأتى أحاول الدخول مع ذلك فقل فى غلظة كأنه ينهرنى: الصلاة.. الصلاة بالحظى العاشر..! عدت بعد الصلاة.. كان البنك مطلقاً وسائر المحلات المجاورة، عرفت أن فترة الظهيرة فترة راحة وأن على أن أنتظر إلى ما بعد صلاة العصر.

ما هذا الصبهد؟ كان الشمس تنفذ حمما، تمرق العريات المكيفة بجانبى، بينما أتصيد بقعاً من الظل. أعدو فيعدو معى القرص المتوج، يترصد يافوخى، يكاد يذيقه، أخاله يوشك أن ينفجر ويثأل سائلاً لزجاً على خدى.. ملابسى تترقق، بل أترقت.. هزلات كالمجنون، أطمس مسجداً قريباً. لم أصدق أننى أخيراً بدخله إلا بعد أن استروحت بنسائم باردة وندية، تأخذنى أخذاً فاستعيد نفسى ووعبى، أحيط بما حولى. كان جمع من العمال الغريباء يستلقون على الحريكات السميك، يتبركون بنوع غريب من المكيفات. أجزم أنه يحوى شيئاً كالنتين المضغوط، تتساقط عليه - من عل - قطرات متباعدة من ماء، وئمة مروحة دوارة لا تكف، تجذب الهواء الساخن من الخارج، فيمر من خلال طبقة التين البيلة التى تحمله إلى هواء بارد، مصحوب برذاذ خفيف، لكنه لطيف ومقبول.. تنهبت إلى وضعى الحرج فأحكمت يدى على «الهاندباك» بحركة محسوبة بدقة، حركة لا تلتف الانتباه، ولا توحى بعرض أو اهتمام.. متى يحين وقت العصر؟ بل متى نفرغ من صلاتى؟

عيني على الساعة بالحائط المقابل.. اسمع بقائتي المنتظمة وأرى يذولها يعمل بهمة عالية، ومع هذا لا يمكنني أن أدعى أن مؤثراتها قد تحركت قيد أنملة..

حان وقت العصر فمتى يُرفع الأذان؟ رُفِعَ الأذان فمتى تُقام الصلاة؟ أحسنت كثيراً إذ احتفظت بوضوئي ماذا يتلو الإمام من سور؟ بل ماذا يقول في ركوعه وسجوده؟ ماذا أمك وأنا المأموم؟ أدركت الأخطأني من هذه الصلاة.. وليست ثمة سنة بعد صلاة العصر فكانت أول الخارجيين.. علوت نحو المصريف.. إن كانت حدة الحر قد انكسرت فقد ازدادت نسبة الرطوبة. عرقى يتثال خطأ غزيراً على حلقى، يتسرب إلى ملابسى فتتشبع به. لو عصرتها الملات طسّاً.

ما زال المصريف مغلّقاً، ما الحكاية؟ قبل أن يطول بى الانتظار أقبلوا فى عرباتهم المكيفة، يأخذون طريقهم إلى الداخل، يؤمنون برسوسهم المغطاة للحارس ويدخلون. أومات براسى العارية أنا الآخر وهمت. أشار لى الحارس لن أنتظر قليلاً وشما يكتمل عددهم. متى تنتهى هذه المسألة؟ راحوا يتوافدون؟ فرادى يقبلونه وفرادى يدخلون كثيرون هم.. لا أدري لماذا استكثرت عددهم. ربما لم أجد تناسباً بين أعدادهم الصغيرة وحجم العمل. أوما لى الحارس أن أدخل فدخلت. كنت الوحيد. نظر لى العاملون جميعاً على وقت واحد. رفعوا روسهم ثم أعانوها تلقائياً إلى الأوراق. توافد بعض العملاء بعد ذلك، لكنهم ظلوا قليلين. أمام اللوحة وقفت: «حوالات خارجية الهاندياك بكتلى لا تزال، أحكم ذراعى حولها كان الموظف يسرى بعض الأوراق، فانتظرت على مضض، بعيد ترتيبها، يمهر بعضها - كاد صبرى ينفذ، نحى الأوراق جانباً ونظر إلى فقلت: حوالة دولارية بالبريد ، وسيلة بليئة لكنها أرخص رسماً قال الموظف كانه يتحكم حوالة دولارية، وابتسم. فهمت ما يعنى فضبطت نفسى. همت أن أقول له: إن الجنيه المصرى مرتفع وعرضة للتعويم فى حين أن الدولار كل ثلاثة منه به ومع هذا فهو ثابت ومستقر كل هذا بفضل نطقكم القومى لكنى وجدت الحكمة فى السكوت.. أحسنت كثيراً إذ فتحت حساباً لى بالدولارات قبل قدومى. طلب منى الإقامة، بدونها لا يتم التحويل، بل أقع تحت المساطة. هذه أول ميزة للإقامة. قدمت لى فاعطاني حوالة فارغة لأملأها وأسهرها بتوقيعى. رحت أقرأ بعض كلماتها: الرجاء إيداع.... دولار أمريكى.. باس... لحسابه رقم... لدى بنك... فرع... خصماً من حسابنا لديك..

خرجت من البنك بصورة من الحوالة بيدى أراجعها للمرة الثالثة. كانت موهورة بتوقيعين غريبين. معتمدين - بالتاكيد - بيلدى، ومفتوحة بعدة أختام، طولية وبيضاوية، والمبلغ المحول مكتوب بطريقة كريبونية خاصة، تقترب من طريقة التتليب هكذا تكون الحوالة. بجانب المصرف كانت هناك مظلة تتوسط دائرة خشبية على هيئة سقاع لم أتبينها من قبل. جلست، طبقت الحوالة، ضغطت على أطرافها. ضمنت إليها خطاب الترجية ودفعت بهما إلى جيبى المسحور. أمسكت بالإقامة تأملت لى بامتنان، وضعتها فى جيبى الخارجى حتى يتاح لى إبرازها عند الطلب، بسهولة ويسر دون تكلّف.

أبقيت جزءاً من النقود، لم يكن كبيراً، ولكن يمكنه أن يفى باحتياجاتى: فلا يلزمنى إلا بعض الأغراض القليلة، التى تعيننى على العيش. أحس الآن اننى تخلفت. أكاد أطير فرحاً. دفعت بيدى داخل الهاندياك وأخرجت لفة الشطائر حرصت زوجتى ألا تحسوها بشرائح اللحم حتى لا يتطرق إليها العفن. جائت كدت فتركت لنفسى فسحة كافية من الوقت حتى

أفرغ من التهام بعضها.. نهضت، توجهت إلى برادة القرب، تغطيتها مظلة بارزة من حائط ويعلمها فلتز كبير.. شريت وأرتويت.

احس بالغريب يقترّب. على الآن أن اخذ طريقى إلى مواقف العربات.. اكترت عربة صغيرة بعد مساومة طويلة، ومخفية. أصر السائق أن تنتظر إلى ما بعد صلاة المغرب حتى يعد العربة للسفر، على أن نجلب حقيبتى قبل أن يغلّق مبنى التعليم أبوابه.

التي بى الكلب على قارعة الطريق و... لا أدري لماذا تعاوننى صلتة الفسيسة؟ لماذا تهايلنى سمعته الكثيبة من حين لآخر؟ ألا يكفينى ما أعانيه الآن من متاعب السفر وطول الطريق.

تمددت على المقعد الخلفى. بدأ جسدى المكود يستجيب لغير يسرى فى أوصاله يستسلم لرونة المقعد، ينسبط على راحته، كأنه يتمدد طولاً وعرضاً.. أخالنى مثقلاً بالنوم، السكون حولى كالوت، أصغى بكل حواسى: كأن طائراً صفق بجناحيه ثم كف، ماذا يضيرنى لو أعطيت نفسى - بعد هذا المشوار - جرة من نوم؟ تأكدت من إحكام الأبواب والنوافذ

التي بى الكلب... ماذا كان خشيته لو اكمل معى جميله وعاوننى فى حمل حقيبتى الثقيلة خلال هذا المدق، بدلاً من إلفانى هنا، وتركى هكذا عرضه للخطر المحقق. متى تبرّغ شمسهم فيقبلون من خلال «المدق» يتبينون أمرى ويحملونى معهم على أكفّ الراحة: فانا منذ اليوم محسوب عليهم. دى مهمهم وحاجتى حاجتهم.

تأخذنى الغفوة ثلث الغفوة. كم للنوم من خدرا لولا خوف أداريه جاهدأ لأسلمت نفسى لنوم عميق و.. طويل.

كاننى نمت قليلاً: بل نمت كقتيل، هذا أكيد. وإلا ما غفلت عن هذا الهرج: متى بدأ. رفعت رأسى بعض الشيء، استطلع الأمر.. كانت هناك رؤوس كثيرة وكبيرة، تنفّس فى تبرّز منها أذان مشرعة ومديبة كالعرايب راعنى بوجه خاص الأنابيب الحادة، هل فررة رأسى تنكشف أم أنه شعرى يقب. أسنانى تصطك، لا يتوقف. شيء كمدّاق الدم. هل عضضت لسانى؟ جسمى كله يهتز ويرتج، تأخذنى قشعريرة طاغية فارتعش وانتفض. هى الحمى انتزعت البلهر الصوفى الثقيل من تحت رأسى وفردته، تدرت به بعد أن تداخلت فى بعضى. جلست مقننفاً. ظهرى إلى المقعد مضغوطاً ورأسى بين ساقى، لا تبين منه إلا عينائى. كيف لم انتبه إلى قدميها. بأعدادها الكثيرة، إنه النوم. أه لو أدركتني قبل أن ألوذ بهذه العربة وأحكم إغلاقها.

من الداخل رحت ألوح بذراعى وأصدر أصواتاً، عليها ترتد، لكنها كانت تكشف عن أنيابها الحادة وتزوم. كبرت قبضتى ووجهتها إلى كبيرهم الذى اعتمد غطاء العربة، لكنى لم أحسب حساباً للزجاج فرحت أتلقى، أنفخ فى أصابعى وأنفصها درءاً للآل، تصيد اللعينة نظراتى الفزعة وتتشمم رعبى الكريه فتستجروئ. أرفع عقيرتى لأزجرها فتجن: تعمل أنيابها فى مقابض الأبواب تمكنت من نزاع المساحات قهداث قليلاً. عدت إلى زجرها بأصوات لا أفهمها فراحت تزوم

وتتقدم تنفرس في من خلال الزجاج وتكشر فاتبين أنيابها الحادة برعب، اندفعت نحوها محصنا بالزجاج المحكم السميك فتملكها شهوة الافتراس. راحت تمارك الزجاج بمخالبها الطويلة النصلية فتحدث فيه خروشا، غائرة وعميقة، أخالها تنزف دما. هذا شأنها مع الزجاج الصلب فكيف يكون شأنها مع لحمى الطوى الغض. طار عظمى يا روح ما بهلك روح... نهضت، أدير معركتي معها من الداخل، من خلف الزجاج. اسدد، وأطعن، أكر وأفر ألف وأور، أقبل وأدير، كفارس مغوار، يتصاعد الغبار من تحت سنايك جوادى؛ «قسورة» ويستحيل إلى ليل تساقط كواكب. أجنبلها فتسقط صرعى وصوتى يهدر كالبركان. هى الهيجا، لامراء..

اكتشفت أننى أجلس مقننذا، على المقعد الخلفى لا أزال وأننى أعزل؛ بلا سيف أو جواد وأننى مازلت - رغم انتهاء المعمة - أجازر بلا صوت، فكففت فى خزى، تجمدت على هيئتي: إهدى يدي مشرعة إلى الأمام والأخرى إلى الخلف، كتمثال يمارك الهواء، صرت يدب فى العفن ويعيث فى الندود فاتحلل إلى خواء وهواء، لا يبقى منى إلا هيكل خداع.

راحت تتوالب فوق العرية بكاملها، بإجسامها البيضاء فكانت تنبج وتطبق على. أراها من خلال الزجاج تتعمد فوق الغطاء، لم تعد تكشر أو تزوم. لبدت فلبدت فى مكانى، لا أريم. دفنت روسها بين مقدمتها وهجعت. راودنى أمل فى النجاة.

فجأة نهضت فزعة، راحت تتوالب هرباً، تلتكا وتزوم. استدرت بنصلى الأعلى أتبين الأمر.. خايلنى طيف امرأة، طويلة ورائقة الخطو، بيدها كشاف باهر الضوء، تسلطه على عيونها النارية عجبت لجسارتها واستخفافها بالموت ، وهى تتعقب الضباغ الضارية، لا تتركها حتى تلوذ بالأشجار.. رأيتها مقبلة نحوى فاعتذلت. أنزلت زجاج النافذة. تأملتنى مليا. كانت عيناها واسعتين وساحرتين، نديتين كأنهما تسيمان فى سائل خفى فأخذت. لم تمنعنى الرقى والتمايم والتعاويد. راحت تقترب، لكننا جففت فجأة؛ رفعت يدا معتلة تكتم أنفسنا. قالت مبتسمة، وهى تبتعد:

- إلى هذا الحد تخشى الكلاب!



ادوار الخراط

من البيهيات التي يبدو ان علينا ان نؤكد من حين إلى حين ان وليس للشعر - ليس لأي فن - مواصفات جاهزة قبلية مقننة أو مقصورة سلفاً. وليس لأحد ان ينفي أحداً من مملكة الشعر بناءً على مثل هذه المواصفات أو التصورات المفترضة انها قائمة قبل قيام الشعر نفسه.

فما من أحد له الحق في ان يحكم على الفن إلا من داخل قوانين العمل الفني المتعين بالذات، هذا العمل الفني بذاته، وليس تجريداً منه أو تعميماً له، إن كان في الأصل ثم محل للمحكم على الإطلاق. فالأصح في تصويري ان كل حكم إنما هو نوع من التلقى فقط، إنه تعرف وليس إتماماً أو اقتناعاً، تواضع وليس صلفاً.

قوانين هذا العمل الفني إذن مقترعة وليست مفترضة قبلية. صحيح ان «المحكم» بالجودة أو الرداءة - أي حكم القيمة - مقوم مضمّر من مقومات التلقى، لكن التلقى إن يكون له قيمة إذا كان مقمماً أو مفروضاً من عل أو أتيا من خارج العمل الفني.

ليست هذه الدراسة إلا محاولة للتلقى - مسك أنها يمكن ان تقع بين محاولات أخرى للتلقى تتفق معها في قليل أو كثير، او تختلف.

في ترأسستي الأولى لديوان «الأبيض المتوسط» خلعت ان حلمي سالم هو شاعر الثنائيات غير المحلولة، سواء كان ذلك في بنية القصيدة، شكلياً، أو في مادتها الخام أي خبزتها الشعرية والعقلية - إن كان ثم فصل ممكن بينهما.

هذا الوش يفضي إلى ان تدخل العناصر في العناصر، فإذا بجسد مسجل وجسد لايف

هزات الثنائيات غير محلولة

قراءة في «سراب التريكو»
لحلمى سالم

يتقاطعان، يهرب الأول إلى ماضى رواسيه، ويثبت الثاني اطرافه مقلداً ثورة الفونوغراف» (١٩٧).

في هذه الفقرة أكثر من إيحاء مفصح عن ثنائيات حلمي سالم التي لم تزل غير محلولة، فليس تداخل العناصر في العناصر هنا اندماجاً بل هو تجاوز، واقترح أن العناصر الثنائية المتجاورة في «سراب التريكو» ستكون من قبيل ثنائيات التراثي والحداثي، الثقافي والشمعي، الوجداني والعيني، التاريخي واليومي، الشبقي والنقدي، العاصي والفصيح، الإيقاعي والسريدي، وذلك في سياق التفكك والتشظى، وكسر النموذج، والقصيدة المناظرة إلى ذاتها، والصور السيريالية التي تنفرط أحياناً إلى شتات خاو، ومع افتتان خاص بالألوان والألوات والأشياء مما يوشك أن يكون افتتاناً وثقياً. بل إن العنوان نفسه «سراب التريكو» يحمل في تضاعيفه تلك الثنائية بين المخيلة بالرى المستحيل وبين الشيء المتعين المادى للمعوس والمصنوع.

وليس غريباً على حلمي سالم أن يتزوج التراثي عنده مع الحداثي - ومازال الزواج قاصراً عن أن يصل إلى انصهار أو امتزاج - وهل ثم «ضرورة» شعرية في مثل هذا الامتزاج؟ ليس في الزواج - أو الثنائية - مشروعية فنية وأخلاقية؟

«حينما شاهدنا امرأة العزيز تراود الوجه الجميل عن نفسه».. تأتي في سياق سياسي تاريخي معاصر. أو: «أدركت أن على البوابة عبيد، الليل، وغنتر بن شداد» (ص ١٦)

وليس ابتعاد صورة عنقورة بن شداد هو المناطق التراثي هنا، وإنما الإيحاء بقصة أو حكمة كلية وبمنة

عن الليل والنهار الجريز اللذين يتناوبان قرص حب الحياة والموت، هل الثنائية مقوم من مقومات العقلية العربية، بل الإنسانية عامة؟ الجسد والروح، الدنيا والدين، الذكر والأنثى، الشمس والقمر، إلى ما لا نهاية له من الثنائيات؟ وهل سمي التصوف اللاعن نحو التوحد والغيباب في المطلق، وذويان الناسوت في اللاهوت، هو سمي مقضى عليه بالحبوط وإن يكن مقضياً عليه أيضاً بالآ يتوقف أو يكف؟ وسنؤكد لأنفسنا أن الابتعاد دويلير الاقتراب» (ص ١٩٠).

الف ليلة وليلة تظهر فجأة في سياق: «ليلة ينفي أن ننسى كبار الحوادث» مع النحاس المكتوم وكريم الدولة (٩٢)، أما ت. س. إليوت فلا يبدو غير بعيد من: «سافرق شعري كنجوم الشبّاك، واتى على شاكطة الاخيار» (ص ٢٩) ولكن ذلك ليس نادراً، فسوف نجد صنع الله، والعجوز الذي كان يقرأ الروايات الغرامية، وأصلان، وعبد المنعم رمضان الذي أفرجت له قصيدة كاملة، و«إضاءة ٧٧» والقصاص (من هو؟ هل هو جمال القصاص شاعراً أم هو كل قاص للقصص؟) و«عارية» محمد ناجي، و«جوابات حراجي القطع» وليس ذلك كله غريباً عن حلمي سالم، في كل شعره هذا الإبتعاد للثقافي والتراثي في سياق العمومي أو اليومي، كأنما هو نوع من التواطؤ مع القارئ عن طريق الإنشائية إلى، أو الخوض في غمار، روايات وأشعار وكتّاب ولوجات وأغانٍ مفترض أنها مشتركة بين الشاعر وقارئه «ليت للبراق عينا» (ص ٧٥).

لعل من أبرز الثنائيات في «سراب التريكو» تداخل - أو تجاوز - الوجداني أو «الشاعري» مع العيني، أو مع

«مضى الباص قبل أن أتم: لا ينبغي أن نتوه،
لفعلنا حط على الاسم والمسمى وهرس
الذاكرة» (ص ١٣)

فهل حتم أن نتوه عن أحداً الآخر؟ هل حتم أن
يسحقنا نحنُ الذاكرة؟ إن «العمر الجميل الحنون»
الذي لا بد أن يرفرف على المنظالم (يرفرف عليهم فقط
أيضاً هذا أن يحوم فوقهم، لا يمسكون به قط) يتريد
في قصيدة «ليلة ليس كليا واحداً» (ص ٩٧) بما يوشك أن
يكون حواذاً مستاثراً (سبع مرات في ست صفحات،
بإصرار) وفي كل مرة يرتبط «العمر الجميل الحنون»
بصورة من صور الإحباط أو الانسحاق - مايسميه
الشاعر «صحناء» أو الخنق أو الصراخ أو علة القلب
و«تشققات جدار العائلة»:

«هذه أمتي على باب وسط الدار/ دلالتها بار
في حُسْرها غطاء الرأس/ ومبنيته في
الابتسامة/ لكن نصفها الأسفل - من
الضلوع حتى البانتوفل - متاكل /
يلزمني أن أراها واقفة/ لأنني عدت من
دفنها / قبل أن يتساح لي أن الفرد
أصابها» (ص ٢٢)

إن تناول الخبرة الفاجعة بشكل مناب تماماً لأي
ميلودرامية هي قسمة مميزة من قسومات هذا العمل، كما
أنها قسمة من قسومات الشعر الحداثي كله، سواءً
ما سمي منه سيميوتيا أو ما بعده:

« بيننا مناطق مظلمة كثيرة / لكن بيننا
نقطة واحدة منيرة / تكفيها هذه النقطة
الواحدة / هيا نغير المكان » (ص ٣٤)

المبتذل المألوف. واتصور أنها في نهاية التحليل ثنائية لا
حل لها - لا عند حلعي سسالم ولا عند غيرهه - بين
الرومانسية واللا رومانسية.

إن الحنين، والحنان، والنداء، مفردات ومفهومات
وقوى شعورية أو شعرية، لا تفتأ تتردد - بصورة أو
باخرى - عبر هذا الكتاب - هذا الشعر - معلقة على الفور
أو مثناة بما يبدو أنها نقيضها في صراع لأغلب فيه
ولا مغلوب، أم أن الرومانسي هنا قد غلب على أمره؟

دحْنٌ خفيف على قصة الشعر،

وحنينٌ إلى أن يراى مَنْ لم يكن يراى..

وأما على باب «المواساة» (ص ١١)

كان ثم نداء عميقاً وكأنما «إلى أن يراى من لم
يكن يراى» إلى نوع من التواصل، هل هو مقضى عليه
بالجبروت أيضاً؟

النظارتان على المفرش / تماسسا عظماً
بعظم / فظللتا نرقبهما صامتتين /
بعيوننا الخالية من النظارات عيوننا التي
هي ٦ على ١٨ (٢٢)

فإذا لم يكن التماس - روحياً أكثر منه جسدياً - ربما
- متحافاً أو متحققاً - فهو التماس على درجة تالية، تماس
«الأشياء» الحميمية التي كانتا حكت فيها روح منأ ، كانتا
هي، تلك الأشياء، قد تأسست، وربما تاهت بذاك التماس
والتعاضى والبعث، أما نحن فنظل نرقبها ، صامتتين،
مجردتين من الحياة ومن الآلوهة معا ، مختزلتين إلى
أرقام فقط.

وفي تجاوز الوجداني بالعبيث والمسارة بالهناك أو
«تمويه المواجه» ما قد نجده في مثل:

«يضع كل واحد ماضيه على شكاثر
الجيس، ونجري بعض التباديل من غير
أن نفتح العينين (لا بأس إن سال بعض
الدمع) ثم نَصُر حصيله التباديل في كيس
مخلط، ونعلقه تحت العين المسحورية،
ونكتب على السقاطة: مَرُّ من هنا
المصابون» (ص ٦٩).

وبطبيعة الحال فإن «الوش» و«شكاثر الجيس» من
الفردات العامة التي مازال حلمي سالم يؤثرها، منذ
بداياته ولطفا صورة أخرى من صور تداول - أو تجاوز
- الوجداني مع العبيث، مما لعلنا سنراه بعد قليل، ومن
ذلك أيضا إدخال الفردات الإنجليزية والفرنسية في
السياق الفصيح:

«الجسد النقيق... يريد للبحر الذي على مرمى
فضيحة: ياء هنا تيه وتلاه وتياه لأنه الجسد
الذي من غير أن يكتفى يصرخ في خذعة: "Please
enough" (ص ٨٥ - ٨٦). فما زال التيه - ولعله التيه
والتوهان - مرادفا حتى إن فضله الباهر، ومازالت
الصرخة الجسدية - تجار أحيلنا في أكثر من موضع
تتريد وتأي المفردة بالإنجليزية لكي تخفف أو تزيل وقع
الخطابية والبلاغة القيمة البائدة وهي في الغالب صنو
الميلو درامية التي باخت سطوتها وراحت شربتها.

يختلف ذلك كله عن مقطع لعله وحيد غير متكرر
تتفرد فيه بالساحة رومانسية محدثة: «عبيك /
اعبيك / سقط لأنك الذي سافقتك» (ص ١٠٢)

هبل مناطق الوجدان وبخائل النفس هي تلك المناطق
المظلمة، الكثيرة؟ والنقطة الواحدة المخيثة هي الخارج
الشئنيّ الكليل بتغيير مواقف الحسّ وريعامواقع العمل؟

ليس شعر الوجدان - الداخل - هو شعر التدفق
والانتقال. وليس شعر التركيب، والصنعة، والأعيب،
ولا شعر العقلة والجفاف - أي شعر الخارج - بالضرورة
أيضا، هو شعر التدبر والإحكام - فقد يكون في شعر
التركيب - أو في الشعر المركب - نوع من التدفق والنفوة
والفطرية، بل قد يشرف على نوع من التشوّث والتبديد
بغواية لزوم مالا يلزم، أي إغراق الانسياق وراء الفتنة
بالمجازات والاستعارات التي سقطت وسانطها وتركت لنا
أحد طرفيها معلقا في سبحات غير مسبورة، أو شعر
التشتي وإسفال العناصر في العناصر من غير نسق،
من مثل:

«طائرة في المرحجات / لكن معها عند
مقطع الجلطة / أزال الساتر الترابي /
وهي مهوومة على رموس الغلاميد / تكلم
العواطف» (ص ٢٨)

وهو مقطع يمكن توليه على أنهاء شئنيّ، بطبيعة
الحال، ولكن ما أقصده هنا هو ذلك النوع من التركيب
المفان المطاوع - في أن - تدفق يكاد يكون عفويا - وفي
القصدية نفسها (مرفقات على الجسر)، مثل ذلك - هو
سمة غالبية:

«تطرح الجُثث / والتكالي مرفقات على
الجيس، / في ظهيرة: / ستموهين مواجدي
حتى تتمكن الضفادع / من انتشال أطفال
المقطورات» (ص ٤٠)

ولا يكاد يقترب من ذلك إلا مقطع آخر، على اختلاف
النبرة ونوع البلاغة فيهما: «أرفع حناتك عن رأسي
ولا تجعل جمالك فعلاً يومياً» (ص ١٦٨)

أما الفقرة التي قد لا اعتد عن طولها فلعلها هي
المصدق على ذلك التداخل - التجاور - للتزاوج - الصراع
بين رومانسية منكورة ولا رومانسية صارمة أو ربما
صاخبة:

«وحينما تفهم المرأة الوحيدة / أن
شبحي يسير تحت شرفتها في الثانية ليلاً
ساكنون على الطرف الآخر من الطريق
الدائر / جالسا في كبرياء مجروحة من
نوع كبرياء المفكرين / أتأمل الخسارة
التي منى بها عداؤو اختراق الضاحية /
ثم حينما تفزع المرأة الوحيدة من نومها/
في السانسة صباحاً: / لن أكون أنا
الطارق/سيكون الزبال» ص ١٦٦ -
(١٦٧).

«سراب التريكو» يفص يمثل ذلك من التركيبات:
«وسنقرب المغنى الذى تجاوز السبعين /
..... / وإذا فرت دموعنا وهو يقول
دار يا دار يا دار/ لن يكون ذلك لأننا
محزونون / بل لأننا لم نترك ميكرا/ أن
مرضى - القلب لا يستحقون منا إنهاك
الصمامات / ولأننا تأخرنا قليلا على
الافتتاح» (ص ١٠٧)

أو مثل ما نجد في مساحة الفنّاء:

حينما فكرت أننى سأقول للتي لم تعرف
مقاصدها / هؤلاء جميع / وحينما صاح
٥٧:٥٧

هنا العقل ميت الحسّ

هنا حزنٌ بالزائف (ص ١٥١)

ثانية العقل والحس مبتهتة في الشعر كله، فلهذا مما
له دلالة أن الدليل يقول لنا إن العقل هو الذى يأوى
الحسّ في بيته ، كأنما الحسّ - بهرامته ومعضيته
وحرارته - قد رُوّض أو بُجِن في بيت العقلنة.

وفي تنويع آخر على التهمة نفسها - وهو مما يدخل
في باب القصيدة الناعرة لنفسها: التأملة لبنيتهما وإلهامها
وصنعتها سواء كما لعل يأتى أيضا بعد قليل - ما يقال
في قصيدة بعنوان «الكوع ونصف كمّ» : «كان المحب
يصرف الشياطين من حنايه الداخلي بالزمر»
(ص ١١٣) وهل غير ذلك ما يفعل حلمي سالم؟ أن
يصرف شياطين الحنان الداخلي - وسطورة الحس - بأن
يُزمر لها ويصفر بكل تراكيب المجازات المستحيلة
واستعارات الصنعة البارعة؟ ليس هنا شبهة حكم قيمة،
بل لعله استقراء وتعميف فحسب:

«معظم الأحزان التي عشتها كانت من نوع
انتقال الأم للرفيق الأعلى، أو هجرة معشوقة في
عز احتدام الصباية، أو في أعماق الأحوال سقوط
مدينة عربية ساهمت في سقوطها بالقصائد. لكن
هذا الحزن الطازج سوف يجعلني حكيما أغلب
النهار ومصدر جانبية لسائقي التريلات»

(ص ٢٢٢)

فى إطار أخلاقية ظاهرية . كل ذلك ليس إلا تقنية حرب
شعرية؟

تتدخل وتتجاوز ثنائية التاريخى أو السياسى مع
اليومى المألوف أو المبتذل فى كل بيان «سراب التريكة»
حتى ليصعب أن نسل أحدهما من عجيبة الآخر.

«صرخة الميلاء نوت بعد يوم من قوله:
«وقد اتخذت قرارا أريدكم أن تساعدوني
عليه» اطلق المثال للناهدين شهيدهما،
فيقبل للجميلة: / هنا ماء النار / هنا
جنائز الهداية.» (ص ٤٥)

فهل كان بده ارتفاع موجة الردة السلفية الظلامية،
بإسلمتها القاطلة الروح قبل أن تقتل الأبدان، بالضبط
فى خطاب التمنى الشهير؟ وهل لذلك صلة بـ «البالونة
التي قصبتها» . هل تراها محاذية للبرج تعبر
سماء اللاعين ثم تحف بمجلس الثورة» (ص ٣١)
وهل هذه البالونة تحف مجلس الثورة المبني أم مجلس
الثورة الفعل التاريخي؟

أو غلف التحريض باستعادة مسرح
المحارب / مع أنه يعرف أنني لست
شماساً فى كنائس حدتو / وأننى مجروح
بحرف الحتمية عن سريرها. / وعندما
أخذ خطوتين للأمام / توثقنا من أن سنين
تنويب الفوارق قد علمته العطف على
الذين شوتهم الأحلام / بجانب عطفه
الكلاسيكى على خمسين بالمائة فى
البرلمان»

(ص ص ١٤٣ - ١٤٤)

فهل أكون مخطئاً إذا لاحظت نفمة المسخرية و
«تقويمه المولج» باستخدام قوالب البلاغة السطحية
«إلى الرقيق الأعلى» و «عز احتدام للصباغة» فى
مواقع الفجيرة الخبئة بعناية؟ وهل الجاذبية عند سائقى
التريلات هى أن تهرس، كما تفعل الذكريات؟

أما ثنائية الشبكي والنقدى، فلعل الشاعر إذ تستثار
به الشبقية وينكرها كما ينكر الجنان أو يتماشىها كما
يتماشىها، ينجح بها إلى نوع من الشبقية الحيوانية، فتلك
أيسر على الإنكار والتجاشى، تحت مزاعم خلقية أو
اجتماعية نفية أو لعلها غير موحى بها.

وهو يقبل للفكرين من خلافه، ويجتو
بجوار الصبى المبشور» (ص ٨٩)

وراضح أن الكَلْبين أقرب إلى الحيوانية - ومن ثم
الرفض - من الرنقين مثلاً. أو «شعائر بهن الشدى
بالماتجو والتقاطه باللسان» (ص ٩١)

أو «امراة قالت: دانا أغنى من البحر» / من
غير أن تكون وثقة / من قدرة الوركين
على إثبات المزاعم» (ص ص ١٣٧ - ١٣٣)

أو حينما خانتهما الحَلَمَتان بصحوة غير
محسوبة تحسست شعرها الذى مشطته
فى عربة النوم / حتى يتمكن الماسور من
نُكْشَتِه بزفرة عارضة... (ص ١٣٠)

أو أخيراً: «لم تؤدِّ العمل بتدلف العاشقة، فقط
أشارت إلى أن الرزق لون هادئ، كما لم تؤده بتدلل
المعشوقة... أبقت أن كُرَّه العاطفية تكنيك حرب»

أم هل أن كُرَّه العاطفية - ونفى الحسية فى بيت
العقل، وابتذال الشبقية (ص ١٢٨) يتقدما بوضعها

ليس شيئاً تماماً أنك لست هنا. فربما لو أنك
بينما كنت ستسخرين من نصيب الصداقة لأنك
تمقتين القضايا، ولأنك لم تشاهدي لومومبا ولا
خليج الخنازير، وربما كنت جوكيت غرام الآلهة
إلى كوميديا، (ص ١٧١)

ليس ذلك بعيداً، بل لعله وثيق القربى، بثنائية العلمية
والفصحي، فما أشبه ذلك، في ظني، بثنائية الوجداني
مع العبي، وفي السياق نفسه دخول الكلمات بالإنجليزية
أو الفرنسية في سياق الشعر:

ولكنني حين طبتك في هاتف المالية / لم
أكن أريد سوى أن أسمع: / الو، -/ أيوه، /
مين؟ (ص ١٤)

أو «عندنا شغلٌ معطل يا حبيبى / فلا
تهتم بارتعاش يدي بعد الشعر» (ص ٥٠)

أو «على النعمة باموت فيك،

أو لا امرى لماذا تأملت / حينما سنفر
التقاش الجص المبقع» (ص ٦٧)

أما الكلمات الإنجليزية والفرنسية:

«إذا رفرف العمر الجميل الحنون كي
يمضى إلى رسم القلب ميسوراً فتصبح
التعرجات normal (ص ١٠٠)

«في الوهم صوت: je t'aime.. في الوهم
صوت: هات الملاحق والصحون لأن فكرة
القتل باهرة» (ص ٩٢)

«الجسد الذي من غير أن يكتفى بصرخ في
خدعة: please enough (ص ٨٦)

مجنيه واحد خلفه البنيك المركزي / ينهض
من بيوته في السوق بأربعة حروف / قبل
أن تخشى لمشاهدة عيد الفطر على بُعد /
مناسب. (ص ١٣٦)

أخى طلعت حرب / أيها المواطن الغرامى
/ «إزيك» (ص ١٣٧)

في هذا المقطع الأخير نجد يقظة حس الشاعر الدقيق
بالقول السائر الشعبي، هذه سفرية نفضت يدها حتى
من السفرية نفسها. كما يفعل عامة الشعب: «إزيك»
كما يقولون «سلم لي ع المترو» (عامة الشعب أتق حساً
وأند سفرية من كثير منا الذين ندعو أنفسنا مثقفين
أو نخبة ثقافية أو نحو ذلك).

هل أستطيع أن أستخلص أن المفردات العامية
الفرنسية إنما تأتي عند هذا الشاعر في معرض الحب
والغرام؟ وأن المفردات الإنجليزية تأتي في معرض
الحديث عن إجراءات وتقنيات؟ بالطبع يأتي ذلك على
الأغلب وليس على سبيل المصير أو التصر. لكن الأمر
ليس مجرد استخدام مفردة (لا أحب كلمة استخدام بما
يعنى الخدمة أو التبعية أو الدونية) بل هو بطبيعة الحال
أعمق غوراً، وقد أشرت إلى السفرية، وإلى المعاشة
الغرامية، والمصطلحات التقنية، ولكن الشاعر حتى عندما
يبقى نفسه في إطار الفصحي، إنما يوحى إلينا بطاقة
القوى الشعبية الجمعية في مثل إشارته: «وأننا أعود
إلى طب الإسهات أنقر العروس بالإبرة»، (ص ٣١)
درباً للمعين والمرض، أو في إشارة أخرى لصنوة
للؤلؤ الشائمة في ريفنا:

ولعلّ الفقرات السردية - الحكائية في هذه القصائد ، تخاليل بانها «قصص - قصائد» بحد ذاتها، لولا أنها تقع في سياق شعري أو إيقاعي يَحْكُم «أجناسيتها» فيما تنصّور. وإن كنت لا أجد بأساً من الإبقاء على هذه الثنائية التي تَحْكُم هذا الشعر كلّ، كتصوير عام يشمل ثنائيات فرعية متعددة وفي سياق هذه الثنائيات وجدت أن مقاطع عدة من الشعر هي «مصدر جانبية» خاصة لي، ومضات من شعر خالص في قلب وسيط متداخل الموج متراوح الوقع، من ذلك مثلاً:

«لا تحذقي في الفنجان الذي شربته من
لحظة فكثرة التحديق تطلق الخيال من
عقاله/ ليس لدينا زيت كافٍ لحرق النفس
/ لذا: علينا أن نقسم الموسيقى بالعدل،
(ص ٥٧)

«نخرج من هذم/ نسفر الشهوة تحت
أبصارنا/ ونحرسها من جسدين» (ص ٧٧)
يا بنت امي/ لم تخلعي البلاط القديم /
ما تزال مخدوشة/ الهوس في توتر
الصوت/ غيمة العينين/ سكة المخيلة /
هيفتنا لنوى الحاجات / قشرة البركان
(ص ٧٩)

وغير ذلك

لعلّ من السمات المميزة لهذا الكتاب افتتان صاحبه
بشيئين: الألوان والألوات أي الأشياء. هذه إذن مظاهر
«شعر الخارج» الذي يُغلبه حلمي سالم على «شعر
الداخل».

«كذلك أنا لأول مرة أفارق سُلُج الذات/ومن
أجل الاشتراك في الحبس/ ربما يطوف بي
قريبى الذى غرّ المسلة في ظهر الأتان /
قبل أن يعطى لجنية جلابيه» (ص ١١٥)

مع تأمل شعري جواني يأتى هذا الثراء المستمر في
الشعر كلّ، ثراء التدفق بالمتنوع الثقافي، سواء كان من
الرصيد الشعبي أو الكلاسيكي:

«أرجح أن هذه المكننة المضروبة كرمح /
هي التي ذكرتني بهددهات الأم في آخر
الشتاء «يا ست يا ستنا / «يا لى قصرك
أعلى من قصرنا / هاتى حنة عنيبة /
للوحيمة اللى عندنا»/ فرأى المتشجعون أن
جساجم الأقارب ترقد تحت الموزايكو..
(ص ١٥٣)

إلى آخر هذه القصيدة الجميلة «جامع الحسن»
ثنائية الإيقاعي والسردى، في «سراب التريكو» من
سَمَات هذا الكتاب، هي أيضاً من قصائد شعر الحداثة
سبعينية أو تسعينيات سواء، الوضعات الموسقة تتناوب
مع الفقرات الحكائية في «مرفقات على الجسر» ثم في
قصائد الليالي: ليلة ينهى أن ننسى كبار الصراخه
(وهو ما يؤكد أن يكون عقيدة الإيمان الشعري
الحداثى: أن ننسى القضايا الكبرى، وهل يمكن أن
ننسىها؟) وقبل ذلك في «ليلة يضربون السقف من
سيرة» ثم ليس كلاً واحداً، وأيضاً في «التلخر عن
الراقصين خطوة» و«قصيدة القماشون» و«حكمة
الكومبارس» و«قصيدة الوداع:» «مصدر جانبية لسائق
التريلات».

كما يمكنك أن تتخيل شعر الخارج، شعر الأشياء
والألوان ، متجعداً على الأطراف... ذلك أن

الموئ على السمرة الخفيفة بدعة/ وهذه
ساعة البدعة./ كما أن الموئ الشبيكة
على جلدك الحر/ سيكون مصداقاً على
تحيات الطبيعة

.....

يمكن أن نتامل في هدوء/ نتائج اختلاط
الموئ بالسمرة والمذهب/ وليس صعباً أن
نخرج بخلاصة/ تدلّ على أن غرام الانشقاء
جائز، (ص ١١٩)

ولا هو صعب أن نخرج بخلاصة أخرى تدلّ على أن
غرام الثنائيات جائز، بل هو واقع هذا الشعر البديع.
فهل الموئ لون شبيقي؟ لكن الأخضر في الأصفر
مضامٍ لتيار ما بعد الحداثة (ص ١٥٢)

أما أنا فلا أظن. بل أتصور أن الأخضر في الأصفر
مزاج كلاسيكي أو نيوكلاسيكي فهما لوان - وانفعالان -
متسقان ومتساويان. دعني أقول إن الأخضر في
الأصفر مضامٍ لتيار ما بعد الحداثة. كنا قد عرفنا أنها
دلم تؤدّ الفعل لا بتدنيف العاشقة ولا بتدليل
المعشوقة، فقط قالت أن «الروز لون هاديء» كانما
الروز - إذن - تنويع خافت على شبيقة الموئ.

أما الخضرة فترتكز عليها طواحين الهواء (ص
١٨٥) فلعل الخضرة إذن وهمٌ رومانسي ودون كيشوتي،
لأن «طاحونة الهواء ستعلمنا أن كراهية النفس
إنتاج التوجس لكننا لن نتعلم كيف تدور المروحة
من غير أن ناكل ذراعاً مرفوعاً بالتحية.

أما الأورنج كتعبير رمزي عن البهجة فهو من لقي
إيمان موسال (التي لها مكانة خاصة في هذا الشعر،
وبخاصة تيمة الرقص التي تراءد شعر حلمي سالم
أيضاً): «لم أكن تدريت بعد على أن تعبيرها
الرمزي عن بهجتها هو الأورنج» (ص ١٥٢) واللان
للنظر أن تصيدة كاملة هي «درجات في الأزقات»
تمضي كلها دون أن يأتي فيها ذكر اللون الأزرق أو
درجاته، فهل «درجات الأزقات» استعارة لدرجات من
الكأبة العصرية المترجم عنها بشفرات يومية عادية؟

«ليس ضرورياً في كل مرة
أن نخدش الأبيض بكنة» (ص ١٠٩)

بما يعني أنه ليس ضرورياً - في كل مرة - أن نسلّم
هذا الشعر للثنائية التي قد تكبله أحياناً، يعني أنه من
الممكن أن نفرّد أحد جانبي الثنائية بالشعر: إما
الوجداني الانفعالي، شعر الداخل - وهو نادر - وإما
العبيث المماثل الشئني - شعر الخارج ولعله هو الغالب.
في تصيدة «عبدالمعزم رمضان مثلاً:

«لم نسال انفسنا مرة / كيف تصبح
البغضاء قُربى؟/ فقدت أن بكاءه في
صباح الرجوع / سيعني أن انفطارة القلب
التي تاجلت قد حان وقتها» (ص ١٥٨)

فهل انفطارة القلب هي الذكّة أم البياض؟

الأقرب إلى الظن أن الذكّة - والحمرة - هي شفرة
الانفعال والعاطفة:

يمكنك تخيلها على البياض حمرة داكنة
من عائلة دم الشهر/ واطفالاً متجمدين
على الأطراف» (ص ١١٧)

محايدة؟ أم أن كل كتابة أيا كانت هي حيدة عن الحيات، وتورط بمجرد الاختيار وتحميل لهذا الشيء؟ بشحنة أخرى، غير شيتية؟ هل نجد الرد الكافي في القصيدة نفسها: «هو في المدرج يحاضر الطلاب عن مصابر الطاقة، ويعلمهم أن الجدران يمكن أن تصير من مواد الروح، إذا بللها عرق الغرباء» (ص ٢٠٥) ولنا أن نقول أن الأشياء يمكن أن تصبح من مواد الروح - وليست وقائع صرفا محايدة إذا بللها عرق الشعر .. حتى لو كان الشعر من قبيلة «الغرياء»، بل على الأخص لأنه كذلك.

ولعله لذلك بالضبط فإن الإشارة والإيماءة - هنا - أقرب إلى القصد الشعري (بكلا المعنيين للقصد) من الاستفاضة والإنشاء التي تأتي في غمار الفقرات الحكائية السردية، وخاصة إذا جاءت الإيماءة في غمار ركام اليومى المبثقل الذي يمس «عرق الشعر» بونديه ويضفي عليه غموضا خصبيا متائبا من العطوبة أو من التدبر سواء.

يبقى لي أن أستخلص من «سراب التريكو» عقيدة الشاعر الدثاى وقانون إيمانه، ذلك مفصح عنه وجلى بنص الشعر نفسه:

- لماذا اتاك الشعر فصرفته / - لأنك
تكرهين الملهمات. (ص ١٨)

«كنت أريد أن أبحر/ وأن أحرر المرات من
اسرها / لكنني خجلت أن أبدو عميقا/ في
أمور ينبغي أن تكون عند الحدائين easy
(ص ٧٨)

وإذا كانت الخضرة وهما باليا بل سدمرا، فإن الأسود لم يعد لون القتامة والحن، بل هو «فرصة لاكتشاف الذات» كأننا هو شفرة للتحقق في النظر إلى الداخل والفصوص نحو معرفة غائرة للذات، وللدخل ممكن.

أما سحر الخارج المتمثل في أدوات وأشياء تكاد تملى الحصر، فهو غواية تزود شعر هذا الكتاب كله، ذلك ليس كما يقال ويشاع، «شعر المشهد اليومى» بل هو شعر الأدوات والأشياء اليومية، الأضابير والمساطر الدبوس والكلاسير والشريط والكلم، الكوالين وطاقم الكهرباء، قطعة القلم الرصاص، خلطة المونة وشكاير الجبس والكيس المخلط والسقافة، الكراكات وجهان ضيق النضج و «المعد الذي في جوارى» المغزل والقباقب ، الموتورات وكشافات فيليبس، «المقصات كوسيلة لوضع حد للبعيرة (ص ١٦٠) و«الخزّ حول معظم عانى سلطة الموس» (ص ١٦٠) واحتياطي الخيوط (الذي كانت احتياطي خيوط الشعر لا ينفد) (ص ١٧٢) صامولة الخلف ومروحة الأمام، أطعم الاقلام الفخمة وقوارير العطور الفخمة والمسجلات توشيبا، هل هذه قائمة الطلبات التي يحتاجها الصناعية؟ (ص ٦٥) أم هي قائمة الأدوات التي يحتاجها شعر حلمى سالم فى «سراب التريكو»

ولعلّ مما يتصل بافتتان الشاعر بالأشياء - أو هو الشيء نفسه - كتابة الواقعة الصرف بكلمات محايدة مثل: هذا هو لديها الأيمن بكاميرا ١١٠ (ص ٢٠٢) فهل يمكن مع ذلك كتابة أية واقعة صرف بكلمات

في مثل:

دعنا من السلاسل الخيلة وانتبهه/ عينا
أخي سوداوان / فارجوك لا تكن مهيمنا
هكذا (ص ٢٨)

لم يعد ثم معنى لما سُمي في فترة نقدية سابقة
«الوحدة المضوية للقصيد» بل كان هنا ما يشبه عربة .
بشكل جديد - إلى تشطير القصيدة إلى أبيات متفارقة.
هنا تشطير إلى صور وخُطرات وشطحات متباعدة لا
صلة «حقيقية» بينها - أيا كان معنى «حقيقية» في هذا
السياق. إننا هنا بنص الشاعر «فتمرغ في بورة
الكلام» (ص ١٠٠) أو نجيب على السؤال: «هل نقبلُ
هذه الفحاة التي تيممها التشطير» (ص ١٢٤)
بتصرف) بأن نقول بل نحن نقبل على تشطير الشعر كما
لم نقبل على شيء آخر قط....!

ذلك يقتضى، طبعاً، كسر النموذج: / «الم
ثقل للمريدين في الحضرة/ اكسروا
النموذج: / يا شقيقى أمامنا عمل
كثير/ وعُدْ لابد من فكها بشوئش» (ص ٢٧)

أما نحن فقد فككنا النموذج بقوة وعنف، بل قلبنا
المواضعات: «طبعاً علامة صح/ على الأبراج
التي بها بقايا الخراطيش/ واللبس
والماسكات وما أشبهه/ وطبعاً علامة غلط
/على الأبراج التي فيها المدارس
والإنسجام/ والخبز والحرية وما أشبهه»
(ص ٥٥)

ذلك الخجل من أن يبدو الشاعر المداني عميقاً هو
الذي قد يخلص الشعر الآن من بلاغة بائدة وبالية، وقد
يؤدي بالشعر إلى عَظَب الخواء. كلا الخيارين مفتوح
وعلى قدر موهبة الشاعر وفطنة حسّ يتعدّد الخيار. في
تقديرى أن الخيار هنا - على الأغلب - في جانب الفطنة.
عندما يقول الشاعر «ينبغي أن ننسى كيبان
الحواشي» فإية ذلك أنه لا يمكن أن ننساها، بل نذكرها
جداً. لو أننا نسيناها حقاً ما ذكرناها على الإطلاق.
اليس كذلك؟

وهو الأمر نفسه عندما يقول في نهاية ما يسميه
«نص الوداع» وينهى به كتابه «ينبغي الآن أن
نحاشي الحنان. انت جريت أنه جارح، ثم إنه
باهظ التكاليف دعنا نلغش عن رُجُ الأخطاء بعد
انقطاع النور في الفجر، بعدما يجوز أن يفككوا
أقفاص الصدر في مقابل أن تفكك القصيدة، فربما
يشرق الفرق بين الألوان والضعف» (ص ٢٢٥). أما
تفكك السياق وتشطير القصيدة وتذرية الشعر فهي من
مواد قانون الإيمان المداني كله، شعرأ وقصأ على
السواء، من ذلك على سبيل المثال:

ومع ذلك هزمتك الطفلة عندما قالت لك في
المطابع: خذ هيئة فرجان / يخيّل لي أنها
لن تطيق جمليتي: ويل للمطفلين لكنني
أقن أنها ستتراح إلى القتراحي بأن
نشتري كمية كبيرة من البالونات »
(ص ٢٦)

تفكك السياق المنطقي، تداخل التراثي المقدس مع
العبيث الصراح، شطح الجملة، وتشتتها يأتي مرة أخرى

«واطمئنن: إننى اعبرُ الكوابيس قفزا على الزانة، (ص ٣٧) أو «كان القوارب المدفوسة فى الرمل صارت لها مجاديفه كان النوافير المدفوسة من زمان الهزائم جرت سيورها بالرداذ الذى يخمش المارة على الريق منسوباً إلى سخاء الديك» (٨٤)

فما الفرق بين «الارباب والضعف» كما يأتى فى خاتمة هذا الكتاب المثير؟ ما الفرق بين المعنى - مهما كان غامضاً ومثقلاً بالدلالات - وبين اللا معنى؟

بين الصورة السيريالية حقاً وبين التشتت المعبئ؟
ما «القبضاب يعلق سكونه على هواء شرق القاهرة» أيا كانت إمكانات تأويل تلك الجملة؟

إن كثرة الالاعيب تفسد الشعر» (ص ١٥٥) أنت الذى قلت هذا يا حلمي اليس كذلك؟ فلتك «الرجل الذى لم يَعْفُ عن نفسه» (ص ١٧٠) فهل نغفر عنه - نحن - ونلتصم العذر فى أننا ربما لم ندرك معنى الالاعيب فى الشعر؟

أما أنا فإزعم أن الشاعر مغفورة له خطايا، بقوة وسحر شعره فى هذا الكتاب الفنى الذى منحني متعة نادرة وإثارة للفكر نادرة، كما منحني بهجة اكتشاف جديد حقاً وأصيل حقاً فى زمن أصبح الجديد والأصيل فيه نزراً وشحياً.

هذه قراءة جهد فيها أن التزم قوانين العمل الفنى نفسه، من داخله، من غير إقحام، ووجدت فيها تنوعاً خصبياً وجمالاً خاصاً.

نلك أننا مثل فتاة «مراب التريكو» مفتونون بتخريب الإنساق. (ص ١٤٤):

«اعبك / «لا أنت الذى يجسد الرب ولا رب»
يجسده» / (ص ٩٩)

ومن قسمات الشعر والقص الدائى ما كنا قد رأيناه من قبل عند حلمي سالم، ومجد يوسف، ورتل من الروائيين والقاصين، مما يسمى الآن بميتا الكتابة، أو ما قد أسميه ببساطة الكتابة الناطرة إلى ذاتها، أو الشارحة لنفسها:

..... «الترحت/ عليك أن تبدأ نصّ الوداع
كله من وقفة المطبخ» (ص ١٨١)

هو بالضبط ما فعل:

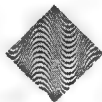
انت تنظف الصحون من بقايا العشاء../
وليس مستبعداً أن تنهى القصيدة هكذا/
«تشرب من فنجانك/ واشرب من عينيك

أو هكذا: لست بريئة ولا ماريونيت» (ص ٢٢)

أو عندما يقول: لأننى لا أستطيع أن اتلو
«الشقيقة التى أراها بينما الختمان فى قمى (ص ٧٠)

فالقصيدة هنا تعود إلى قصيدة سابقة، و«الشعر»
يحل محلّ الخبرة الحياتية فيصبح الشعر نفسه
موضوعاً للشعر.

«مراب التريكو» يفص بالصور السيريالية، منها فقط على سبيل المثال:



نافذة على قمر*

سأخذك إلى بيتي
أريك كيف أصنع قهوتي في الساعة صباحاً
على نار داخلية
وكيف أجلس في البلكونة وحيداً
أدخن
سأريك مكتبي
وأضع - دون أن تنتهي -

* مقطع من قصيدة طويلة بعنوان : «شفتان خلف الزجاج».

إصبعى على فمى
كى لا تتحدث الكتب فى حضورك
سأفتح المظاريف الهائلة التى خبأتها
وأخرج خمسين عامًا
نتأملها معًا
وهى تتلوى فى النار كفنران حية
سأريك مكتبى
ومجموعة أقلامى
وكنزًا من أوراق العملة
كتب عليها المحبون للمحبين .
سأتركك فى المطبخ شاردة
تسوين القهوة
وأفاجئك عاريًا تمامًا .
سأدخلك غرفة النوم
لأدهشك بقطيع من القطط السيامية

نستلقى على فراثها الحى
بينما تدور بنا ببطء
لنرى القمر من النافذة
يكتمل شيئاً فشيئاً.
سأجعلك توقعين بشفتيكِ
على بياض الخائط
ثلاث مرات فى اليوم
لتأكد من مرور الوقت.
سنجلس على السراميك عاريتين
نستمع إلى الموسيقى
وهى تصدر أوامرها
فتنهمر الطيور من النوافذ
والشلالات من بين الكتب
وتحجب الأشجار رؤية الحمام.
ستأمل معاً

خمسين زمردة حية
وهي تدور حولنا
وندرك أن فراء ناعماً
يتجول بنا بين الغرف
فتقفز منه بالكاد
قبل أن يهبط
السلام.



الفنان عمر جهان في متواليات القناع

مزيج من التكنيك والخرافة:

كيف لهذا الفنان أن يقترح قناعه الخاص، ويبتكره في ظل بلاغة لونية جديدة وفي إطار معجم جديد للدلالة؟ على اليد أن تكون مشروطة بخبرتها، وتجلياتها، وتراكُماتها، عبر انبعاث لا واع للذكريات، وإيقاظ بدهي لغريزة التشكيك والتفكيك، الهدم والبناء حتى لا تفقد تلك الشفرة ولعلها الجنون بالانفلات من دائرة التخفي لإعادة قراءة تجليات الأقنعة، دافعة بالأضواء والألوان والملابس والأبنية دفعة واحدة لتحقيق التجسيد المادي للرؤية لانفراط الأسئلة والأخيلة.

منذ الوهلة الأولى لم أستطع القبض على دلالة التشتمت أو اختزالها في دلالة واحدة فهي كثيرة، نفسية، وواقعية، إبداعية وتاريخية، مقرونة ومسموعة محسوسة وملموسة، وكأنها تجسيد لتعقد العالم بمجمل انهياراته، وهي رمزية كذلك، حيث التشتمت رمز لمعانقة حالة أخرى أكثر قتامة واتساقاً. هذه المنطقة التي تحرك فيها الفنان هي منطقة احتشاد، وتشابك لعلاقات جمالية، تنسج بها دلالات تشكيلية تعكس التشظي وتترجمه.

هل كان يبحث عن شكل جديد؟ هل هو تحطيم ليراث الأقنعة أم إضافة إليه؟ هل هو إطاحة بالزمن؟ أم اللوارج في زمن جديد؟ أم استدعاء للأقنعة لأرض سنكتسب فيها رؤى ووظائف جديدة؟ أم هو رفض للذهاب إليها حيث تكون؟ وحيث تقبع في ركن قصي ما في ذاكرتنا؟

ربما كان الاستلهام هنا يحمل في جوهره استحضاراً لقوانين القناع التشكيلية، والتي يحكمها المنطق الداخلي، مخترقاً قوانينها المستقرة، وعلاقتها المستكنة مع العالم للخروج من مأزق أحادية الدلالة، وربما كان الاستلهام إعادة صياغة لعلاقة للمساكنة والألفة مع الطبيعة ليتخلق التوتر الخالق والرعشة المبدعة. وربما كان الاستلهام سفرأ إلى الدخول إلى قاع القناع البعيد لعانقة أبعد نقطة ضوء في كل ما هو بالخارج، لاسيما وأن القناع يتيح لنا فرصة معانقة الداخل مع الخارج في أن. هي إذن ثلاثة أقمعة رئيسية من بين أقمعة (جهان) أو متوالياته المتعددة.

لاستيلا الإيقاع من رحم الفوضى - (حيث الإيقاع يحكم الفوضى) - كان هناك فعلان متضادان أحدهما سابق على الآخر، وهما للهدم والبناء. التكوين والكشط، وصولاً لجوهر الجمال وقيمه المتعددة، ولترسيخ قيم لونية جديدة؛ لذا كان الإيقاع طاغى الحضور في اللحاحات، من خلال تعانق اللون والضوء، وتلك الومضات الضوئية في الفراغ المعتم، وتكاد تكون الألوان الرمادية والبنية والسوداء، لحظات صمت تتناوب الحضور مع الومضات اللونية.

٢- الخامة تقترح دلالتها:

حوص (جهان) على استخدام اللون بكامل شوائبه، لا بكامل نقائه فعندما تكون الألوان حوامل لتاريخ سمات مستقرة، لن يكون هناك قلق يتولد ولكن المنحى التجريبي الذي يفضي التجربة كان من الضروري أن يطرح حيله وأحاييله.

كان من الممكن أن يركز على فكرة الاستيلا، دون سواها، ولكن الخامة ليست معطى جاهزاً، لعلاقة اللوحة بالخامة تبدأ غامضة، ولو أن الخامة كانت قناعاً للسطح لسدت مسام المسطح، وغيبت دلالاته، وأصابت اللوحة بالعمى ولكن عندما تكون الخامة لا تملك تحققها بالكامل، وغير ناضجة، فإنها تعكس ذلك الضعف الإنساني، أو بمعنى آخر، هي غير قادرة على أن تحجب وإنما هي قادرة على أن تكشف ، وهي غير قادرة على أن تطمس، وإنما قادرة على أن تضيف، ومن ثم فقد كان هناك تفتيب لقوة اللون المتولدة من صفاته، لحساب إبراز مهارات لونية متعددة وجديدة.

الفنانون يتحركون على مستوى التوحد بين اللوحة والخامة، ولذلك كان هناك تحرك مماثل، فالفنان يأتي بعزج اللون وصوره المختلفة (باستيل / أحبار) ويأتي بهذا المزيج من العيدان الرفيعة وفتائل الخيش وأعواد الكبريت، تعقبها تغطية غير كاملة لسطح اللوحة سواء بالكارتون أو الورق المعالج بزيت محروق

بحثاً عن فجوات للتنفس لتحقيق ثلاثة إيقاعات متوازنة، أولها البناء (من خلال احتشاد الخامات وتراكبها)، وثانيها الحذف (من خلال الكشط المتباين العمق)، وثالثها الإزاحة (من خلال إنسيابية المجهزون في حركته من مكان إلى آخر في اللوحة).

كان الأمر يقتضى أن ينشغل الفنان بفعل مضاد للمنظور المدرسي الغربي وكان عليه أن يكون حاضراً ومغيّباً في الوقت ذاته، فكان التجاور أسلوباً بديلاً للمنظور. السطح الأول المقسم المحتشد بالدوامات والرياح والتدوير والخدوش، وخطوط الفرشاة وحركة الفنان، إلى أن يحدث الفنان فيه مستوى آخر بإحداث كشطات هيئة بسكين، فيتراءى لنا سطحان أو مستويان أو ثلاثة تقضى بالإيقاع وتفيض به من مقدمة اللوحة إلى خارجها.

إن الفصل الذى حدث بين الجمال والوظائف المتعددة للفن، قد يكون مُتعمداً إلى حد كبير، فالجمال فى جوهرة وبذرة الأولى محتشد وثرى بالوظائف.

لقد عبر (جهان) عن هذا بقوله: «لم أكن خائفاً من أن يصرفنى البعد الجمالى فى الاقتنعة عن القيم التعبيرية الأخرى، وكما شعرت أننى ازددت اقتراباً من جماليات اللوحة، كلما كانت أعمق، وأكثر ثراءً وإيجاً بدلالاتها الرمزية والأسطورية».

ذلك أن الفنان لا يصور شيئاً سوى التجسيد اللونى للهواجس اليومية، والأفعال الباحثة عن إيقاعها، ووقائعها الباحثة عن دورها داخل السياق التشكيلى وليس بالضرورة أن يقع الفنان فى مازق إحالة المعاش يومياً، على نحو جمالى، بإحالة صياغاته للاشتباكات اليرمة إلى وقائع جمالية محددة القسما.

ويعترف جهان بأنه يريد للمشاهد أن يلتصق ليرى المسافة التى يقطعها الفنان من التسمية إلى فضاء الأقنعة، فعكفت على إعداد قراءات بيو حرافية تاريخية ونفسية، وفلسفية، فكانت المحصلة أن قدمت نقداً للذات وللآخر ونقصة سماعات أخرى كثيرة للذات نفسها. حيث لا يوجد إنسان إلا ويرتدى القناع لقد حرصت على إيجاد مناخ حاشد للوعى لتهيأ للعمل فى ظل المعطيات التى حصلها من القراءة والتأمل البصرى».

تؤمن العقلية البدائية بأن الاعتزاز هو أبو الأشياء جميعاً، فعلى أى نحو يستدعى الفنان هذه الدلالة تشكيمياً؟ أو الأخرى على أى نحو سيجعل للوحة إيقاعها الخاص؟ وما طبيعة هذا الإيقاع؟

لاشك أن هناك جزءاً من مفهوم الفنان للإيقاع، والذي بدوره يتسرب إلى أدائه، فهناك إيقاعات متوازنة ساكنة، وهناك إيقاعات متوترة صاخبة وهناك إيقاعات تتمتع بهارمونية مريحة.

وتظل المسألة ملغزة إلى حد كبير، عندما نتحدث عن الإيقاع في اللوحة التشكيلية لأنه لا يعطى نفسه خارجياً، كما لو كانت أصواتاً موسيقية مستقرة، بل إن هناك مجموعة متكاثرة من الأصوات والروائح والألوان. الإيقاع ليس لوناً وليس صوتاً أجادياً، وليس مجرد رائحة قبض التبخر فهذا الكل لا يتبع الإيقاع النفسى للفنان، وإنما إيقاع الفنان جزء من الإيقاع الكلى للوحة، نحن داخل نطاق الماورائية المفترضة في مخيلة الفنان حيث الزمن الفننى طرفاء الزمن النفسى للفنان وزمن انخراطه فى العمل وبين الطرفين يتشكل الزمن الفننى فى اللوحة إن الزمن الذى استغرقه الفنان حاضراً وطاغ على قسامات اللوحة لكن الإيقاع ليس مرادف الزمن، إنما الزمن بعدُ ضمنى فى القناع وأحد حواشيه.

وهناك مجموعة حيل والأعيب حاول بها الفنان أن يقبض على إيقاع القناع فبذت الضربات المضينة والخطوط الرفيعة فى نسيج اللوحة كما لو أنها دقات طبول، ولحظات الصمت تحثوها من جميع الجهات، وكما لو أن اللوحة تخرج نفسها فى مجموعة ومخاضات ضوئية منفصلة تحقق الإرباك للعين، ولا تريح الباحث عن هارمونية مستقرة، ودلالة أجادية.





الأقنعة 97 عمر جبران



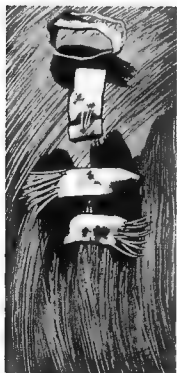
«علمه كلمات بالغة القدم، بحيث
يحرق تريدتها الشفاء، وسكب
فيها ضياء مجيدا لا تطيقه
عيون الفنانين تلك علة القناع.»
بورخس

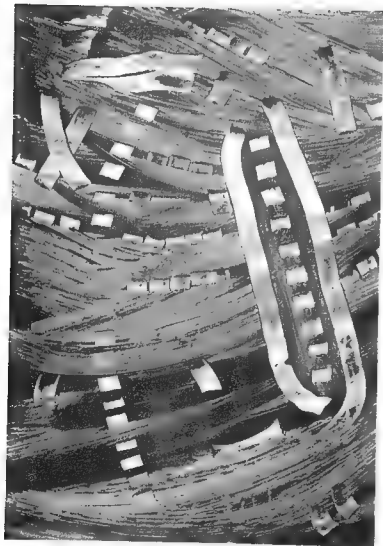


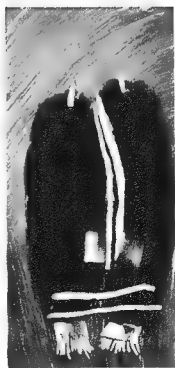








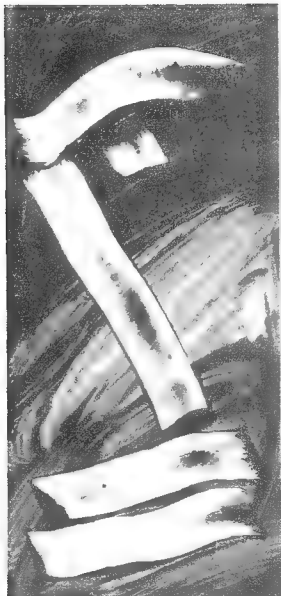








Two tall, vertical, rectangular blocks standing side-by-side on a base, set against a dark, textured background.





غير صالح للاستعمال



كالفرح الزائف، تمنانقني بكلمات مكرورة وزائلة. تجلس امامي وتسلمني في عجلة، ثم تقرر اننى لم اُتغير البتة. ربما الجسد الأبيض البهس صار اسمر خفيفا، لكنى مازلت في عينيك كما كنت منذ قرابة الثلاثة اعوام: امرأة البحر مثلاً كما يحلو لك ان تسمى نساك، او المرأة - الطفلة كما تقول اسطورتك ، او مجرد امرأة «مألوفة». تحدثني عن ايامك الماضية، عن نساءك وخمورك وعملك وتختلس النظر إلى وجهي من زوايا تعرفها وحدك، ثم تكمل الملامح بالخيال الذي تسوله لك ذاكرتك: كذا اكون في لحظة نشوتي، هكذا ابدو وأنا اصطف شعري، او كذا كان حالي وأنا اجمل طفلنا في احشائي. وتبتسم في مكر. ربما لآنك الوحيد الذي يستطيع الولوج إلى ذلك الكيان الذي لم اعد امرفه. فهل مازلت حياً رغم كل شي؟

تجىء من بلادك النفضية البعيدة متثراً بالقميص البنفسجي الذي يحميك من الشرور (شرورى؟)، والبنطلون الاسود الذي يدارى امتلاك الجديد. تقول: «المال يشد أزربنا»، وتعبث بعصبيّة في المفاتيح الذهبية التي حتماً تملك الدخول إلى شقة فارمة وسيارة فارمة وحياة فارغة (من الصراع الطبقي الذي حملتُ إثمهُ وحدي لأنى يوماً كنت تلك «البرجوازية الصغيرة»). يبدو أنك أصبحت تنام نوماً مستريحاً في ظل جهاز التكييف الأمريكى، لاتتسائل عن الغد، لا تلحن شارع فيصل المكس بالبشر، لاتبكي حنك النعس في الحياة. صرت بلا شك اهدأ بالاً وأقل صحياً. تنثرش إذن عن أحوال الثقافة وعن مكافآت النشر كزميلين يساريين («مطلقين!»)، بينما عيناك تمرّد إلى شعوراً بأن لقائنا ما كان ينبغي أن يكون هكذا.

لذلك فلما أمر عيني بالتجوال على الجدران والسقف وفوق الأرضية والطاولة حتى لاتصطم بالذاكرة، أو نتراقص فوق الحبال المشدودة بين عينيها، يتوسخ إحساسي بالزمن الذي قد مر. والأمل الذي قد مر. لم يعد في الإمكان أن أراوئك، أن اتسلق ضفائرك وأقفز إلى داخلك على حين غرة. تكفلت الأعوام بترويضى وتهذيب خيالى، فلم أعد التلصق بالترغبات وأطلقها، صرت أتعجبها، أو أريت عليها في حسرة ثم أودعها إلى جوار أقرب حائط قبل أن تنفثت.

من هنا فالأولى للحفاظ على تناسب جرعات الكلام والصمت، حتى لاتنسقط فى الفخ المنسوب ونرتو إلى ذاكراتنا .
وتألفنا...

تخفف صرامة الموقف بسيجارة فاخرة تقدمها لى، فأتشبث بها رغم أننى توقفت عن التدخين منذ زمن طويل. تتأواني الولاة لك تعرف أننى أفضل أن أشعل سيجارى بنفسى، فأردها إليك - محملة بروائح العطور النسائية المتضاربة - بعد أن تكون قد أدت الفرض. النفس الأول ينبغى أن يحتاط له، وأن نستجمع شجاعتنا لنقبله، ثم ننفث من أفواهنا مع بقاياها غبار الأيام المترامي أسفل الرنتين، إليك إذن بعض منك، حتى يكتسى وجهك بضياب الحانات، وأبدو كامراة تجيد التدخين وتعرف كيف تلهم رفات الرجال من داخلها وتشرها فى الهواء. هكذا أميتك فى خيالك فلا ضرر من بعض التضامن المؤقت، والفرصة ربما لاتسمح لنا فيما بعد. فلأعيد لك سيجارتك حتى تتبادل الأنفاس ويصبح الفلتر التمس محلًا لتبادل القبلات المتوترة. نسيت أنا مذاق فمك، لكن الفلتر المحايد أعادنى إلى ذلك الإحساس الدفين بحواس عتيقة يبدو أنها تضحك: رائحة رجل أسمر غزير العرق، أنفاس تتردد داخل نفس الجسد لأربعين عاماً، ومزيج من حماس وتغنى وخمر وثرثرة متقطعة. يمكنك أن تستعيد ذلك أيضاً أو أن تسحبه مع النفس القادم، ويمكننى أن أقضم الفلتر عندما يحين دورى فلا نهنا باستكمال مشهدين فى الفراش عندما كنا «نصنع التاريخ» ونشجذ لك خيالك للأيام النفعلية هذه، لكنى لن أفعل لأن السيجارة الفاخرة انتهت من لقاء نفسها، وأسرع مما كنا نظن.

ومع ذلك فقد أظنحت فى ستر الصمغ الذى يهيطننا، وقاريت بين مقدمينا. الآن تستطيع بقليل من التردد الذى أنافسه، أن تطلق ما بداخلك...

«تعرفين أننا كنا شركاء رائعين؟ لم أحظ بأمرأة مثلك فيما بعد. فهل مارلت تذكرين؟»

أذكر جيداً أنك كنت معلمى الأول (والأخيرة؟)، على : بك عرفت كيف أنتشى. كيف استسلم للذة. كنت صبوراً ومتفانلاً مع فئات تسبقها بأربعة عشر عاماً وخمسمائة امرأة. منحتنى خبرتك فى سقاء. وبعض الحب من أن إلى آخر. ثم زهدتنى قبل أن تنتفع بتماليك، فقد كان هناك تلاميذ آخرون فى الانتظار. اعتبرت أنا أن الأمر منه هكذا، وقررت قراراً عنيذاً: أن

استبقى في أحشائي قطرات منك لأصنع بها طفلاً يلزمني، يكسر طوق الوحدة الأبدي والفقد، لايلمني أو يزهمني. وأكون أنا معلّمته. ربما أنك لم تحظ حقاً بامارة مثلي فيما بعد، لكنك بالتأكيد حظيت بنساء عديدات أفضل مني. أما أنا فقد حصلت على بعض ملاحم منك متناثرة فوق جسد طفل ولید لاترى عنه شيئاً. حدثتني في الهاتف النوبي بعد مولده بأسبوع لتستعلم عن اسمه، ولم تكن موجوداً عند الإختان، أو عند استصدار شهادة الميلاد التي جمعت أسمينا للمرة الثالثة من بعد ورقتي الزواج والطلاق، ولا في العيد الأول لمولده الذي مر من دون أن يعرف كلمة «بابا». أرسلت إلينا مالا لا بأس به حتى «تشد أزرنا»، ثم بعض الأثعار - إلى الطفل الذي يحمل اسمك - التي توحى ببعض الندم. صرنا متلازمين: أنا وطفلا. في النهار والليل يرفع اللين من ثدي ويذكرني بشهوتك للحياة، ثم ينام بين نراعي وتنتظم حركة تنفسه على إيقاع الحواصيت التي كنت تحكيها لي قبل النوم. وأحيانا يوتّي تعبيرات بروجه تجعله صورة مصغرة منك. العن حظي الشمس الذي قذف بك من جديد إلى فراشي بينما صرت بعيداً عنى الاف الأميال والسنين. انقم على الجينات الوراثية التي أبت أن تمنحني طفلاً مطابقاً لي بينما لك من الأولاد كثيرون يشبهونك، (آخرون قاسمون؟). كنا شركاء راثنين بالقطع، لكن السجاني بينما نفدت أسرع مما كنا نتوقع. لذلك فلا داع الآن كي نبطل الهواء مغفوها في رقائق الأمل. الأمل في أن يجتمع الكائن الصغير الذي تكون من دمائنا، بين جسدينا في فراش دافئ وبخير. في أن أحب التشابه بينكما ولا أتقبله فصعب لأن المرأة لاتملك إلا أن تحب وليدها الذي خرج من جوفها. في أن يصبح الوليد حلقة وجعل للقاتنا تمتد حتى بعد موتها بدلاً من أن يكون تذكرة بالفقد والندم. لأن الذي نفد بيننا لن يلده جسد وليدنا - ذلك الذي يمتص منى قطرات الحياة ليهبك وجهاً متجديداً في الزمن - وإن يتمكن من تثبيت جبي في قلبك لجرد أن عيني اللتين في رأسه تحتلان وجها بلون سمرك...

«لم أكن معلّمك، ولم أزهك لأجل صفوف التلاميذ. كنا حبيبين. لكن الأمور لم تسر على هوانا.»

أجل. ومازالت علاقتنا أكثر علاقة حميمة مرت بها في حياتي. لم يلمسني رجل بعدك، وربما لن تكف أشباحك الليلية عنى إلا إذا حدث ذلك. لكن انظر إلى ما انتهينا إليه: رجل في الأربعين يراقب بانتظام ثم يشكو الحياة التي تصارعه وه الأمور - التي لاتسير وفق هواء. ينجح في تحقيق كل ما يريجه، وفي تضييد بعض إجابات الماضي، ويأمل الحصول على طفل جاهز وأم أنهكت قواما حتى تربيته وحدها وتصنع لهما مستقبلاً متواضعا. وامرأة عجوز تحقد على السنين التي مرت، والخيارات التي مرت، تفقد الحياة والأمان والرغبة. وتشفق على الذي يجيء. فماذا ننظر من هذا الثنائي الرائع؟ أن يتعانق فتتجلى ذاكرته الغرامية؟ أم أن يمارس الحب بمساعدة الذاكرة التي يسولها له خياله فيسقط الماضي وتبدأ أسرة جديدة سعيدة بلا آثار؟

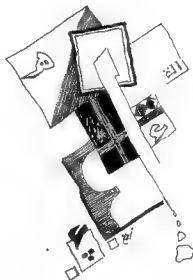
لم يعد بالإمكان أن نغمض عيوننا عما نكرهه. لم يعد بالإمكان أن يقودنا خيالنا أو رغباتنا المجنونة كما كان الحال. ولم تعد ثقافتنا تسمح لنا بأن نتمايش فحسب لتربية الطفل الذي بيننا، فلكون المرأة المضحية بانوثتها التي تخدع ابنها وتمارس اللعبة البرجوانية العتيقة إرضاء للمجتمع مثل جميع أمهاتنا الطيبات. ولأن الرجل المألوف هو الرجل المتاح، والرغبة التي نعويها لنكسارها أفضل من تلك التي سوف نتكشف مشاشتها فيما بعد. لا. لن ادع ورغبتنا المشتركة. الحارقة. في البكاء تجمعا مرة أخرى، لأنه بعد استنفاد الدموع سوف تعود الأمور أكثر شراسة لأنك - أيضاً - لم تتغير البتة رغم المظاهر الخادعة. وسوف أكتفي بالبكاء في دورات اللياه كلما فاضت الجفون، بينما تجففها أنت بتبغك ونسائك وخمرك وسواك. لترجع إذن إلى سلسلة مفاتيحك لأنى لن أستطيع أن أحل محلها، ولتس اللقاء والطاول والمقاعد التي يمكننا أن نطبخها جميعاً في صناديق «الذاكرة الخائنة»، تلك التي تعين فيها حقول الفيوم التي ولدت فيها، وبيت الزوجية الذي مكثت فيه وحدي وتخللت وسائل استعادتك أو تدميرك.

تسمح بيحك على شعرك لتداری الأسف، ويطن صوتك وأنت تحاول أن تسحب كلماتك خوفاً من أن أمسكها عليك أو أن أمرها بيزملا لك المنقطين أو أن أستكملها في خيالى. أطمئنك بابتسامة قديمة من أن أنظر إليك، فهذه مهمة عادة ما تطلع فيها وحدك. وأستطيع أن أستشعر راحة داخلية ما لديك لأنك قد أرحمت «ضميرك» أو ذاكرتك التي تقسو عليك. لم يبق إذن إلا أن تفرج بطاقتك الائتمانية وتدفح بها حساب مشرويين لم نتنازلهما. ثم تحمل حقيبتك التي نجحت في الحفاظ عليها خاوية من الأعباء، وتهدم قميصك مستعداً لتوديعي. أنهض في تخاليل يلقى بامرأة طعنت لثرتها كل خطوط العودة. والأسرة. أصبحك إلى خارج المقهى فالتفت إلى أن القمر بدر كليله لقائنا الأول. التفت إليك لتلتقي جميع عيوننا للمرة الأولى. أثبت ناظرى في حديقته فتشيع بوجهك لأنك تخجل من عريننا الآن وسط الطريق العام.

لكنى أرغمك على مواجهتي بمصافحة مفاجئة فيتسلل بعض الشجن من طرفى عينيك لينهى ألعاب المراوغة بيننا. ويسكن ذاكرتى. نهتسم في مرارة. وتتعانق في نقطة هوائية على عتبة البكاء. ثم تنساب بعض اللقطات والروائح واللامسات من ثقب مناديق خيالاتنا، وتتحد في المسافة - الضيقة - الفاصلة بيننا. فتحتويها. تتساقط اليدين بعد إنهاء المصافحة. وبمعا فلايس إمكان النجاح وترميم الحب، وتعديل «الجمال الاعتراضية» وكوك «أصبحت غريباً عنى». أبعد عنك وأتركك تتألمنى وفق هواك. أكمل السبر فى همة لأن طلنا فى انتظارى - ذلك الذى لا يمكن محوه - أما الحب فزائل كالفجر الزائف، ككلماتك الاستثنائية، كخيالنا الذى أصبح غير صالح للاستعمال، ككتابتنا التي حتماً تتجمل الموت وتزكده.



من أعمال الفنان المغربي «إجماع»



آلان تورين ت: أنور مفيث

الزعة التاريخية

كانت النتيجة للتحديث الاقتصادي المتسارع، هي تغيير مبادئ الفكر العقل إلى موضوعات اجتماعية وسياسية عامة. فبينما كان القادة السياسيون والفكرين الاجتماعيون في القرن السابع عشر والثامن عشر مشغولين بالنظام والسلام والحرية في المجتمع، انشغل الفكرين طوال القرن التاسع عشر وجزء من القرن العشرين بتحويل القانون الطبيعي إلى إرادة جماعية. وتمثل فكرة التقدم أفضل تعبير عن هذا التسييس لفلسفة التنوير. لم يعد الأمر مقتصرًا على إعمال العقل وإزالة ما يعرقل مسيرته، ولكن يجب السعي إلى الحدثة والرغبة فيها. ويجب تنظيم مجتمع خلاق لها، متحرك ذاتيًا. ولكن الفكر الاجتماعي في هذه المرحلة مازال يسوده التماهي بين الفاعلين الاجتماعيين والقوى الطبيعية. والأمر صحيح بالنسبة للفكر الرأسمالي، الذي يكون بطله هو المستثمر المحكوم بالبحث عن الربح، وكذلك بالنسبة للاشتراكي الذي يعتبر الحركة العمالية الثورية تعبيرًا عن القوى المنتجة التي تسعى للفاك من أسر العلاقات الرأسمالية في الإنتاج ومن تناقضاتها. يميز التحرر السياسي والاجتماعي العودة إلى الطبيعة والوجود، بفضل العقل العلمي الذي يسمح بجمع شمل الإنسان والكون.

كان كونترسيه يعتمد على تقدم العقل الإنساني لضمان السعادة للجميع، أما في القرن التاسع عشر فتعمل التعبئة الاجتماعية والسياسية وإرادة السعادة كمحركات للتقدم الصناعي. ينهي العمل والانتظام والاستثمار من أجل خلق مجتمع تقني يولد الوفرة

اتجاه التاريخ بين تأكيد الحدثة ونفيها

والحرية. كانت الحداثة فكرة ثم أصبحت إرادة دون أن تنقطع الصلة بين أفعال الإنسان وقوانين الطبيعة والتاريخ، وهو ما يضمن استمراراً أساسياً بين قرن التطوير وعصر التقدم.

يرجع ذلك في نظر الفكر الفظ إلى نجاح الفكر الوضعي، أي بالتالي إلى انحلال للذاتية في الموضوعية العلمية التي تتخذ من العقل مركبة لها. شهدت النزعة العلمية نجاحاً كبيراً في الحياة الثقافية حتى بداية القرن العشرين، أي حتى قامت العلوم الاجتماعية بالطبيعة مع هذه النزعة وخصوصاً مع فيبر في ألمانيا وبيور كايم في فرنسا وعملهما الذي استأنفه سيمياند Simiand ثم بعد ذلك مارك بلوخ Marc Bloch ولويسيان فيبر Lucien Febvre عبر مناقشات مشهورة كانت أعمق في ألمانيا منها في فرنسا. تلك النزعة العلمية التي كانت تعتقد أنه من خلال وقائع محددة وواضحة يمكننا استخراج قوانين التطور التاريخي.

ويعتبر الفكر التاريخي ذا أهمية كبرى سواء كان هذا الفكر مكتسباً طابعاً مثالياً أم لا وهو الفكر الذي يطابق بين التحديث وتنمية العقل الإنساني وبين انتصار العقل والحرية، وبين تكوين الأمة والانتصار النهائي للعدالة الاجتماعية. تشكل العلاقة بين النشاط الاقتصادي والتنظيم الاجتماعي، بالنسبة للبعض، البنية التحتية التي تصد كل مظاهر الحياة السياسية والثقافية، وهذا تصور قد أدخل نوعاً من الحتمية الاقتصادية، ولكن الأهم منه هو التأكيد على وحدة كل أشكال الحياة الجماعية باعتبارها مظاهر دالة على قدرة أو إرادة للإنتاج الذاتي أو للتوصل الذاتي للمجتمع.

لقد ابتعد الفكر الاجتماعي عن مثل هذه النزعة التاريخية بشكل بالغ العنف وخصوصاً في العقود الأخيرة، لدرجة أننا نسينا تقريباً مغزى هذه النزعة، وسكون من التهور أن تلقى بها كلية إلى "مزيلة التاريخ" كان الفكر السابق يتعامل من طبيعة السياسة والدين والعائلة وخصوصاً القانون، وبالتالي عن العلاقة السببية بين هذه الأنماط الواقعية المتعددة. هل تتحكم الأفكار في السياسة أم أن السياسة يحددها الاقتصاد؟ ما هي أسباب انتصار أمة من الأمم أو أسباب انهيار الحضارة الرومانية؟ تستبدل النزعة التاريخية بهذه الأسئلة تحليلاً للظاهرة حسب وضعها في محور يمتد من التراث إلى الحداثة: الفكر الماركسي نفسه ليس حتمية اقتصادية بقدر ما هو رؤية للمجتمع باعتباره منتجاً بواسطة ممارسة العمل وبواسطة التناقض بين التقدم العقلاني للقوى المنتجة والريح، بين اتجاه التطور التاريخي ولا عقلانية المصلحة الخاصة، وصورة الشيوعية التي يقدمها ليست صورة مجتمع عقلاني راشد ولكنها صورة لمجتمع يأخذ كل فرد فيه حسب حاجته. يخضع الفكر التاريخي في أشكاله كافة لمفهوم الكلية Totalie الذي يحمل محل مفهوم المؤسسة والذي كان مركزياً في الفكر السابق، ولهذا أدوات فكرة التقدم أن تفرض التوافق بين النمو الاقتصادي والتنمية الوطنية، فالتقدم هو تكوين الأمة كشكل ملموس للحداثة الاقتصادية والاجتماعية كما يشير إلى ذلك المفهوم الأباتي للاقتصاد الوطني، وكذلك الفكرة الفرنسية عن الأمة المرتبطة في الفكر الجمهوري والعلماني بانتصار العقل على التراث ولقد تبنت هذا الموضوع الأيديولوجية المدرسية للجمهورية

ونرى هنا تيارين من الفكر ينجمان، المثالية والمادية، فيما وراء التعارض القديم بين العقل والدين، وبين أخلاق المسؤولية وأخلاق العقيدة، وبين عالم الظواهر وعالم الأشياء في ذاتها. إن الأولوية تكون لوحدة الممارسات وإنتاج المجتمع والثقافة في إطار أمة مندمجة يكاملها في عملية تحديثها إن فكرة الحداثة تنتصر ولا تترك شيئاً يبقى بجانبها هي لحظة مركزية في التاريخ تصورها فيها أنفسنا بطريقة تاريخية.

كيف تم هذا الاندماج؟ كيف اتحد تراث لوك وروسو، ولإيرالية المدافعين عن حقوق الإنسان ولكرة الإدارة العامة؟ كيف انتفى انفصال هذين الاتجاهين في القرنين السابع عشر والثامن عشر وحل محله نظام موحد للفكر، بواسطة اعتقاد في التقدم الذي أصبحت له قوة تحريك الدين وهداية الحقيقة العلمية؟ السبب الرئيسي في هذا التحول هو الثورة الفرنسية ولم يست الثورة الصناعية. فهذه الأخيرة تدعم فكرة تطوراً بل حتى وضعية.

إن الثورة الفرنسية هي التي أدخلت في الفكر وفي التاريخ مفهوم الفاعل التاريخي، وفكرة لقاء شخص أو فئة اجتماعية مع القدر، وكذلك فكرة الضرورة التاريخية وكل هذا تم خارج السياق الديني الذي تسوده الفكرة اليهودية للشعب المختار. إن الثورة التي غيرت فرنسا لم تكن فرنسية محضة في حين أن الثورة الجديدة في عام

الثالثة*، والتي لم تهدأ إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، لا تنفصل الحداثة إذن عن التحديث، وهكذا كان الأمر في فلسفة عصر التنوير، ولكنه اكتسب أهمية أكثر في قرن لم يعد التقدم فيه هو تقدم الأفكار ولكن تقدم أشكال الإنتاج والعمل، حيث يقوم التصنيع والعمران وامتداد الإدارة العامة بتغيير حياة أغلب الأفراد. تؤكد النزعة التاريخية أن حركة المجتمع تجاه الحداثة هي التي تفسر طريقة عمله الداخلية، كل مشكلة اجتماعية هي في التحليل الأخير صراع بين الماضي والمستقبل.

إن مسار التاريخ هو في الوقت نفسه وجهته وولادته، لأن التاريخ يعيل إلى انتصار الحداثة التي هي عبارة عن تعقد ولغاطية وتفاضل، أي ترشيد وعقلانية، وهي في الوقت نفسه ارتقاء لمعى هو عقل وإرادة يحل محل الخضوع للنظام القائم والميراث لقد تمت مواجهة الفكرة التاريخية عادة باعتبارها غير إنسانية، إذ كانت متهمة بتبرير السلطة المطلقة لقادة الاقتصاد والمجتمع على الأفراد. ولكن سيكون من الخطأ أن نختزل ذلك إلى مجرد خضوع حياة الأفراد وفكرهم لقوى اقتصادية غير شخصية. كانت النزعة التاريخية في أفضل نتائجها وأسوأها نزعة إرادية أكثر منها طبيعية. بهذا المعنى تكون فكرة الذات المطابقة مع اتجاه التاريخ، بارزة خصوصاً في القرن التاسع عشر، قس الروايات الشاعرية والمحمية، في حين أنها كانت مهملات من قبل فلاسفة القرن الثامن عشر وأثارت وبيتهم بسبب أصولها الدينية.

* بدأت الجمهورية الثالثة في فرنسا بعد هزيمة الامبراطورية الثانية التي أسسها نابليون الثالث أمام الجيوش الألمانية عام ١٨٧١، بعد سقوط كميونة باريس. وانتهت عام ١٩٤٠ مع غزو ألمانيا النازية لفرنسا. وفي أثناء حكم هذه الجمهورية تم تطبيق مبدأ التعليم المجاني الطماني في فرنسا بأسرها وتم الفصل رسمياً بين الكنيسة والدولة.

١٦٨٨. كانت وستغل إنجليزية محضة. إن رجال هذه الثورة سواء من قطعوا الرؤوس أو من قطع رؤوسهم، سواء ثوريي الأيام الأولى أو جنود العام الثاني، دون أن ننسى بونايرت الذي تحول إلى نابليون* كل هؤلاء كانوا شخصيات لمحمية تتجاوز دلالاتها التاريخية شفوهم الأفراد الذين عاشوا جميعاً في فترة قصيرة، المواجهة بين ماضٍ من آلاف السنين ومستقبل يعد بالقرنين كيف يمكن في موقف كهذا الحفاظ على انفصال الموضوعية الطبيعية والذاتية للإنسانية؟

تحتل فكرة التقدم مكاناً وسطاً بين فكرة المظنة وفكرة التنمية، وهذه التنمية تعطي الأولوية للسياسة، أما العقلانية فتضمنها للمعرفة. فكرة التقدم تؤكد على تطابق سياسات التنمية وانتصار العقل، إنها تعلن تطبيق العلم على السياسة وبالتالي التطابق بين الإرادة السياسية والضرورة التاريخية.

إن الاعتقاد في التقدم يعني حب المستقبل الذي يتسم بالسعادة والضرورة معاً، وهو ما عبرت عنه الأمية الثانية** التي انتشرت أفكارها في معظم بلاد أوروبا الغربية بتأكيدها أن الاشتراكية سوف تنبثق من الرأسمالية، عندما تكون الرأسمالية قد استنفدت قدراتها على خلق قوى إنتاج جديدة. وأيضاً ستنبثق بدعوتها

للعمل الجماعي للعمال وبنشطاء المرشحين الذين يمثلونهم. هل تسمى ذلك مستخدمين أحد تعبيرات أميتشه الشهيرة الحب القدرى Amor fati؟

طبقاً لهذه الرؤية تكون الصراعات الاجتماعية هي بالأساس صراع المستقبل مع الماضي. ولكن انتصار المستقبل لا يكفله تقدم العقل فقط ولكن النجاح الاقتصادي ونجاح العمل الجماعي أيضاً. هذه الفكرة تشكل جوهر كل اعتقاد في التحديث وقد أراد عالم الاجتماع الكبير سيمور مارتن ليست Seymour Martin Lipset أن يثبت أن النمو الاقتصادي والحرية السياسية والسعادة الشخصية تسير معاً خطوة بخطوة. هذا الاتساق هو ما يسمى بالتقدم ولكن كيف يتحقق هذا التقدم؟ أولاً بترشيد العمل، وهو ما كان المهمة الأساسية للصناعة من تايلور وفورد حتى لينين الذي كان تلميذاً متحمساً لهما. ثانياً بنشاط للسلطة السياسية التي تحرك الطاقات. وهو مصطلح من الفيزياء. من أجل الإسراع بالتصديت. وهو ما يفترض ربط التراث والانتماءات الإثنية باندماج وعنى قوى. هذه الصلة بين العقل والإرادة وهذا الربط للضرر بالمجتمع والتصديت الإنتاج وقوة الدولة. يسمح بتحريك جماعي لم تستطع الدعوة النخبوية للعقلانية تحقيقه.

* بونايرت، هكذا كان اسمه عندما كان جنرالاً في جيش الثورة، أما نابليون فهو اللقب الذي منحه لنفسه عندما فرض حكمه على فرنسا وحولها إلى إمبراطورية وحول بذلك من بونايرت إلى نابليون الأول.

** أسسها إنجلز في العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وتهدف إلى الجمع بين الاشتراكية والديمقراطية والعلم. انضمت لها أغلب الأحزاب الاشتراكية في أوروبا ثم خرج عليها لينين بعد تلهيد أحزابها لدورها في الحرب المالية الأولى وأسس الأممية الثالثة. وتعتبر مجموعة الاشتراكية الدولية التي تضم الأحزاب الاشتراكية الحاكمة في أوروبا حالياً امتداداً لهذه الأممية الثانية.

الثورة

القرن العشرين، إلا أن "الثورة الكبرى" في فرنسا قد ربطت بقوة كبيرة بين تحطيم النظام القديم وبين انتصار الأمة التي قهرت الأمراء المتحالفين وأعداء الأداخل وهي رؤية سياسية قوية لدرجة أننا نشعر بتأثيرها حتى اليوم، رغم أن الموقف السياسي والثقافي والاجتماعي قد تغير بعمق. لقد استمر مثقفون وسياسيون في الدعوة للثورية الثورية التي بدونها لم يكن ممكناً بحال تصور التحالف الغربي بين الاشتراكيين والشيوعيين من ١٩٧٢. حتى ١٩٨٤*، وإن شاب هذا التحالف بعض الانقطاع.

هذه الأفكار التي هي في "ذات الوقت" مشاعرة، وتوجد مجتمعة بشدة لدى ميشليه* Michellet من "مدخل إلى التاريخ الكوني" (١٨٣١) إلى الشعب (١٨٦٤) وإلى "تاريخ الثورة الفرنسية" (١٨٥٢ - ١٨٥٣). لا يوجد لديه موضوع أهم من تاريخ فرنسا كخصخصة وكلمة ضحت بنفسها من أجل العدالة. وحماسه للثورة الفرنسية تأتي من كونها إنجازاً للشعب الذي أنقذ الحرية في فالمي Valmy وجمباب Jemmapes وأكثر من ذلك الذي هدد العقل والإيمان فسمح بذلك بانتصار الحرية على القدر وانتصار العدالة على فكرة الرحمة الإلهية كما قال هو حرفياً. ومنذ عام ١٨٤٣ لم يصبح ميشليه معادياً لرجال الدين فقط. وهو العام الذي صدر فيه كتابه ضد الجزويت. ولكن أصبح معادياً للدين نفسه، لقد ترك أبحاثه حول العصور الوسطى وتحمس

ارتبط الفكر التاريخي بالفكرة الثورية ارتباطاً وثيقاً تلك الفكرة التي كانت حاضرة منذ البداية في الفكر الحديث، ولكنها بعد الثورة الفرنسية، شغلت موقعاً مركزياً لم تتركه إلا بخروج عديد من بلاد وسط أوروبا وشرقها من النظام الشيوعي في عام ١٩٨٩. وتجمع الفكرة الثورية بين ثلاثة عناصر: إرادة تمرير قوى الحداثة، والانتقال ضد نظام قديم يعرقل التحديث وانتصار العقل، وأخيراً تأكيد الإرادة الوطنية التي تتطابق مع التحديث. لا توجد ثورة إلا وهي تحديثية وتحريرية ووطنية. يضعف الفكر التاريخي أكثر حتى في قلب النظام الرأسمالي، حيث يتحكم الاقتصاد في التاريخ، وبحيث يمكن الحلم بفناء الدولة، ولكنه على العكس بصورة أشد يقوى عندما تطابق أمة بين نهضتها أو استقلالها مع التحديث، كما كان الأمر في حالة ألمانيا وإيطاليا، قبل أن يمتد إلى عديد من بلاد أوروبا والقارات الأخرى لم يهتم بالنزعة الكونية لمصر التنوير إلا بعض النخب وأحياناً بعض المحيطين بالملوك المستنيرين فكرة الثورة تقيم أمماً أو على الأقل تقيم طبقة وسطى. وقد أصبحت فرنسا هي النموذج لهذه الحركات الثورية الدولية على الرغم من أنه في ألمانيا قد تطورت حركة سياسية ثورية بصورة واسعة وعلى الرغم من أنه في روسيا قد نشبت الثورة التي كان لها أثر عميق على

* يشير المؤلف هنا للتحالف الذي تم تحت شعار وحدة اليسار بين الحزب الشيوعي والحزب الاشتراكي وبعض المجموعات اليسارية في فرنسا هذا التحالف الذي على إثره شارك الشيوعيين في أول حكومة تشكلت في عهد الرئيس ميتران.

٥٥ (١٧٩٨ - ١٨٧٤) مؤرخ فرنسي تميز في أعماله بأسلوب أدبي يعتمد على السجع والمجاز وحساسه للثورة الفرنسية انطلاقاً من نظرة تطورية رومانتيكية للتاريخ.

لدراسة عصر النهضة قبل أن يكرس جهده للثورة الفرنسية. ولكنه في حديثه عن العصر الحديث لا يتكلم إلا عن الإيمان والحب، وعن الوحدة المرجوة فيما وراء صراع الطبقات، وحدة فرنسا ووحدة الوطن التي يجسدها أفضل تجسيد عيد الاتحاد الوطني في ١٤ يولية ١٧٩٠. وإذا أضفنا إلى ذلك أن الشعب لا يصنع العدالة والحرية إلا عبر التضحيات وعبر دمه المسكوب، نجد أن كل الموضوعات الجوهرية في الفكر التاريخي موجودة في كتاباته التي تنتمي بالقدر نفسه إلى فلسفة التاريخ وإلى التاريخ: الاعتقاد في التطور باتجاه الحرية، وفي المطابقة بين العدالة والأمة الفرنسية، وفي البحث عن وحدة الوطن فيما وراء التمزقات الاجتماعية، وفي الحلم بدين جديد قادر على توحيد المجتمع. ليست الثورة قطيعة وتوقفا ولكنها على العكس من ذلك حركة التطور التاريخي نحو الحرية. العدالة هي مملكة الحب والعدالة، هي إعادة توازن أجزاء من كل؛ كل لا يمثل فقط حصيلتها مجتمعة، ولكن يمثل الغاية التي يسعى لها كل جزء.

وتظل الفكرة الثورية، حتى في أكثر أشكالها اعتدالا، دافعة إلى الحركة الأكثر تكيفا أي الأقوى كيف يمكن للأغلبية أن تتحسس لايدولوجية تشيد بانتصار الأقلية؟ على العكس تقوم النزعة التاريخية بتعويضها العملي، أي الفعل الثوري، بتعبئة الجماهير باسم الأمة والتاريخ ضد الأقلية التي تمرقل التحديث دفاعا عن مصالحها وامتيازاتها. ولقد بين فرنسوا هوريه أن فكرة المركزية للثورة الفرنسية وخطها الأساسي وويسميه كانت تأكيداً على أن المسار الثوري طبيعي، وينبغي له في الوقت نفسه أن يكون طوعياً، وأن الثورة هي في الوقت نفسه من فعل الفضيلة ومن فعل الضرورة. ولهذا ينبغي

أن يكون الجسم السياسي نقياً كالبلور، وأن يتخلص من كل الشوائب ومن كل الضونة الذين يتأثرون لعدم الطفأة. تتميز الثورة بسيادة الغدات السياسية على غيرها من الغدات، مما يؤدي إلى إغلاق المجال السياسي، الباعث عن فئائه، محركاً قواء ومشهراً أسلحته في وجه أعداء الداخل، وخصوصاً ضد الثوريين غير المخلصين لروح الثورة. وهو ما تجلى في الأهمية التي حظيت بها الجلسات العامة في النوادي وفي خطاب القادة اليعاقبة التي لا تتضمن أي برنامج، ولكن مجرد دفاع عن النقاء الثوري وعن الحركة الداخلية للثورة وتصفية مستمرة للغاترين الذين يتحولون بالتاكيد إلى ضونة. وهو ما يلخصه هوريه قائلا: «يتميز المفهوم الفرنسي عن الثورة بتركيزه المهم على السياسة: على قدرة الدولة الجديدة على تغيير المجتمع» وكان قد أكد في صلبات سابقة أن «الجمهورية تفترض أن الدولة لا تنفصل عن الشعب».

في فرنسا إذن المشاكل الاجتماعية تنفصل عن المشاكل السياسية بصعوبة كبيرة، وكان أفضل من راقب هذه الظاهرة ونقدها هو ماركس الذي يشجب «الروم السياسي» القوي في فرنسا وخصوصاً في كومونة باريس ١٨٧١، التي كانت في أغلبها تقليداً لكومونة ١٧٩٣ لضف صناعها بالبالغة الثورية ويتجراون على أن يطردوا من صفوفهم أقلية ينتمي لها مطلق الأهمية. لم تخف من فرنسا هذه السيطرة للقوى السياسية على القوى الاجتماعية بعد عام ١٨٤٨ و ١٨٧١، بل توجد هذه السيطرة بشامها في البرنامج المشترك لليسار في ١٩٧٢. كان القرن التاسع عشر قرناً ملحمياً حتى لو كنا قد تعلمنا لوقت طويل أن نرى فيه نشأة التصنيع الثقيل.

ومن يتحدّثون بصدد هذا القرن عن عصر الثورات لهم الحق في اعتبار أن هذا التعريف السياسي يجعل من المعاني أكثر من فكرة المجتمع الصناعي. لأن هذه الفكرة تدخل نوعاً من الحتمية الاقتصادية التي لا تكشف عن آليات تكوين مثل هذا المجتمع ولكن المفهوم الثوري يؤكد - حتى لو طبق على بلاد لم تعرف القطيعة في توسعاتها السياسية - على قوة التعبئة في خدمة التقدم والتراكم والقوة.

لم يسد القرن التاسع عشر الانفصال بين عالم التقنية وعالم الوعي: بين الموضوعية والذاتية، ولكنه يكرس نفسه، بجهد غير مسبوق في التاريخ، لأنه يجعل من الفرد كائناً عمومياً، ليس بالمعنى الأثيني أو الروماني الذي يلحق الفرد بالمدينة ولكن بتجاوز التعارض بين الروحي والزمني باسم اتجاه التاريخ، أي باسم الرسالة التاريخية لكل فاعل اجتماعي.

هذه رؤية عسكرية أكثر منها صناعية، وتعبئة أكثر منها تنظيمياً ينبغي إذن البحث في الحياة الاقتصادية عن تحقيق الذات، الذي إن كان قد قمع، إلا أنه لم يلغ كلية. ذلك التحقيق الذي نبهنا إلى احتلاله لمكانة كبيرة في مرحلة ما قبل الثورة، ولم تستطع عقلانية التنوير أن تحجبه. فالعمل هو الذي يصمد أمام هذه التعبئة العامة للمجتمع أكثر من المصلحة، والعمل يشكل حسب تحليل فميجر رسالة في الحياة يتصرف باسمها كثير من المستثمرين، وهي أيضاً تمثل التبرير الرئيسي للحركة العمالية، لا تفصل الدعوة للذات في المجتمعات الصناعية عن صراعات العمل. فرب العمل يرى نفسه رمزاً للعمل والمثل في مواجهة للماجورين رمز الروتين والكسل، في حين أن المناضل العمالي يدين لامعقلانية

الروح ويدين الأزمات التي تدمر العمل الإنساني الذي هو القوة المنتجة والتقدمة بامتياز.

لم تتشكل الذات في التراث المسيحي الطويل إلا عبر تمزق الأنا بين الضمينة والرحمة الإلهية، وفي المجتمع الصناعي تقوى الذات بتحولها إلى حركة اجتماعية، تضاطر بذوبانها، كما يخاطر الفرد في الذوبان في الرحمة الإلهية فعما تصبح هذه الحركة صورة جديدة من صصور الدولة وشكلاً جديداً للتقدم والمضروبة التاريخية. مرة أخرى لا تتأكد الذات إلا بتكبد مخاطرة الضياع سواء في قوة شبه طبيعية، أو سلطة تقيم شرعيتها على قوانين طبيعية.

إن تصدى الفاعلين الاجتماعيين لحركة التاريخ الكلية تدفعنا إلى التساؤل: كيف لا يمكن لنا أن لا نشعر بهشاشة التوافق بين النمو الاقتصادي، أي التصنيع، وبين الفعل الجماعي، والاجتماعي والقيومي، بين الاقتصاد والسياسة، بين التاريخ والذات؟ لقد انتصر الفكر التشاريضي على هوامش الجدات؛ وفرض نفسه بصعوبة داخل الرأسمالية الصناعية المنتصرة، كما فرض نفسه في البلاد التي سيطرت فيها المسألة القومية على المسألة الاقتصادية والاجتماعية، أو كانت في تعارض معها. ولهذا كان الفكر التاريخي فكراً ألمانيًا بالأساس، ثم انتشر بعد ذلك إلى أوروبا الوسطى التي قلبها رأساً على عقب دخول الحركة وتشكل الحركة الثورية. هذا مجال شاسع يمتد من هرر Herder إلى ليفين مورو بماركس، لكنه لا يجرى في داخله بريطانيا العظمى ولا الولايات المتحدة، ولم يدخل إلى الثقافة السياسية الفرنسية إلا جزئياً. في الجانب

الرئيسية فيها مجرد رمز لتاريخ جماعى، أو إذا عاشت فى مجال خاص تماما.

الحدائى بدون ثورة: توكفيل

يتنبى لإنهاء هذا العرض، أن نرسم على الأقل صورة المتمرذ على هذه الفلسفة التقدمية للتاريخ. ولا أجد من هو أكثر أهمية من توكفيل. لأنه يبدو لأول وهلة كما لو كان يؤمن بفكرة أن للتاريخ اتجاهًا: فهى ضرورة طبيعية لا مفر منها، تنقلنا من الأرستقراطية إلى الديمقراطية، ومن عدم المساواة والفوارق بين الشرائع والطبقات إلى التكافؤ فى الفرص التى هى إلغاء للامتيازات أكثر منها إغفاء للاختلافات. لم يعتقد توكفيل أن أمريكا مختلفة عن أوروبا، إلا أنها تمثل بوضوح صورة المستقبل الذى تتقدم نحوه فرنسا وأوروبا، ولكن عبر العديد من التناقضات والتعرجات. ولكن ما إن عبر توكفيل عن هذه الفكرة حتى انتقل فى الجزء الثانى من كتابه «عن الديمقراطية فى أمريكا» إلى معنى آخر لهذا التطور. تؤدى المساواة المتنامية إلى تركيز السلطة وهو ما يفتح بابا للتفكير هو محط اهتمام الأرستقراطيين وكل المرتبطين بالثروات الاجتماعى والثقافى بصفة خاصة، إلا أصبح المجتمع الحديث، بعد أن اقتلع كل الفصوصيات والتقاليد والعادات، جمهرة لا أقوم لها، تترك المجال مفتوحا للسلطة وتجاوزاتها؟ يتساءل توكفيل لماذا لا تسقط أمريكا فى استبداد الأغلبية أو الديكتاتورية. هذا يعود أولا إلى حكميتها الفيدرالية والحكم الذاتى للمحليات واستقلال السلطة القضائية، ولكن مثل هذه التفسيرات لا تكفى لأنها مظاهر للديمقراطية وليست أسبابا لها. يذهب توكفيل إذن إلى ما هو جوهرى ألا وهو الدين، ففى الفصل

الخاص بالأمم الخاضعة للإمبراطورية النمساوية - المجرية أو الروسية أو فى التركية، طغى النضال من أجل الاستقلال على الرغبة الحدائى؛ فالعمال التشيك، عضبة الحرب العالمية الأولى، كان عليهم أن يقرروا ما إذا كانوا عمالا أو تشيكيا قبل كل شيء، واختاروا الإجابة الثانية، وسيطرت على الحركات القومية فى الغالب الطبقات القديمة السائدة أو فئات بسيطة ذات علاقات غامضة مع الحدائى. وفى الجانب الآخر، جانب البلاد «المركزية» ربطت الدعوة للسوق وتركيز رأس المال وترشيد أساليب الإنتاج، فكرة المجتمع الحديث أو حتى الصناعى بالاقتصادى الرأسمالى وفصلت بفظاظة بين الحياة العامة والحياة الخاصة، وبين التحديث والضمير، مانعة بذلك الرجال الممثلين للحياة العامة سيطرة كبرى على النساء، حبيسات الحياة الخاصة، ولكنهن يعوضن الحرمان من الحقوق والسلطة بالسلط الشديدة اللاتى يمارسنه على العائلة وتربية الأطفال.

ظل الفكر والحركات التاريخية فى حالة هشّة بين الرأسمالية الهمجية والقطيعة القومية؛ وخصوصا فى فرنسا التى خضعت لكل من سلطة البرجوازية المالية والدولة القومية والستلطة، حيث لم يتمتع المجتمع إلا باستقلال ضعيف، وحيث كان الفكر الاجتماعى تاريخيا للامة أكثر منه سوسىولوجية للحدائى، وذلك على الأقل حتى نجاح مدرسة نور كهامم التى تساوقت مع الصعود المحدود لسياسات التضامن.

كان للاندماج الذى أحدثه الفكر التاريخى بين الحياة الخاصة والحياة العامة أثره على الإنتاج الثقافى، فعرف هذا العصر بعصر الرواية: رواية تجمع بين سيرة ذاتية ومواقف تاريخى، وتفقد قوتها إذا كانت الشخصية

الطريقة الإنجليزية تجمع بين التحديث والسلطة المركزية. إنه يعنى التفكير فى تاملات مونتسكيو ولكن على أرض جديدة. ويختزل الولايات المتحدة إلى مجتمع فى القرنين السابع عشر والثامن عشر بعيدا تماما عما أصبحت عليه الولايات المتحدة فى عصر (الجاكسون) وعما كانت عليه فى لحظة تعظيم الشمال الصناعى لاقتصاد الجنوب الزراعى.

إن الاهتمام الواسع بتوكفيل اليوم فى فرنسا يشكل جزءا من حركة أشمل ترتد بنظر من الراغبين فى الهروب من حطام النزعة التاريخية إلى الفلسفة السياسية للقرن الثامن عشر. وذلك لأن توكفيل وإن كان مفكرا مفتنعا بالمساواة بعد الثورة إلا أنه ظل باحثا عن قوة تصمد فى وجه مجتمع الجماهير وعاقبته الوحشية فى تركيز السلطة. ويعد توكفيل هذه القوة فى تصور دينى وأخلاقي يفرض نفسه على التنظيم الاقتصادى والاجتماعى، كما نرى فى عناوين الأجزاء الأربعة للمجلد الثانى التى تتناول تأثير الديمقراطية - أى روح المساواة - على الحركة الثقافية والمشاعر والعادات والمجتمع السياسى فى الولايات المتحدة. إن الخاصية الثقافية لتحليلات توكفيل لا تمنعها من الانتماء للثقافة السياسية للقرن السابع عشر والثامن عشر التى يمتسك بها الأمريكان أكثر من الفرنسيين. إن الذات التى يعارض بها توكفيل التحديث الاقتصادى والسياسى هى الذات المسيحية التى تنبع من الحاجة الكامنة فى الإنسان للامل، والتى لا يمكن قمعها.

ما هو وزن هذه الأفكار فى اللحظة التى ينتشر فيها البؤس، الذى يلفت الأنظار إليه الاشتراكيون ومحبو

التاسع من الجزء الثانى من المجلد الأول يؤكد أولا أن الذين يقر مبدأ المساواة بين البشر، ثم يمتضى بمنطق أكثر تعقيدا فيرى أن يخفف الصراعات بتوجيهه مشكلة الغايات الأخيرة إلى السماء، ويمكننا أن نقول إنه يجعل السياسة دينوية. لا يعتبر قول توكفيل بأن العادات والأفكار هى التى تصمد للمساواة التى تصمد بدورها الديمقراطية قولنا نافلا. هذه الديمقراطية اجتماعية قبل أن تكون سياسية وثقافية قبل كل شئ، تنفصل إذن الاعتقادات والعادات عن التنظيم الاجتماعى والسياسى، وتؤثر فيه، ويمكن أيضا أن تدخل فى صراع مع بعض الاتجاهات داخل الحداثة، إذا كان لهذا الفكر أثر كبير فى إنجلترا والولايات المتحدة، فقد ظل على الهامش لوقت طويل فى فرنسا، ليس ذلك لأنه يعارض النظرة الانماجية والثابتة للحداثة، والصورة المادية للتقدم المتوازى للثورة والحرية والسعادة، هذه الصورة التى انتشرت وفرضت بواسطة إيديولوجيات وسياسات الحداثة!

يرفض توكفيل بشكل مطلق الفكرة الثورية التى سادت الفكر الفرنسى، والتى تؤكد وحدة الفعل الإرادى الذى يدغم المجتمع الحديث إلى الحرية والمساواة إنه يوافق على الخضاء على النظام القديم، ولكنه يرفض الثورة متفقا فى ذلك مع كثير من المفكرين فى عصره مثل أوجست كونت كما سنرى فيما بعد. إنه يميل إلى أسول النبلاء والطوائف الوسيطة، وإلى الانتصار التدريجى للمساواة، أى إلى تخفيف الحواجز الاجتماعية والثقافية. ويتبنى مبدأ الفصل بين الكنيسة والدولة، هذا المبدأ الذى يرى مسناته فى الولايات المتحدة: على الرغم من أن فكره يقرم على الحق الطبيعى والروحية المسيحية. يحمل توكفيل، باثر رجعى، باستمرار تاريخية على

كل هذا ولد حيننا للوجود الذى هو مبدأ وحدة العالم الطبيعى والعالم الإنسانى، أى مبدأ لرؤية عقلانية تقوى تدريجيا لتصبح القوة الرئيسية لرد الفعل الفكرى ضد المدات. بروميثيوس المنتصر يندم على الجمال المفقود لجبال الأليمبيا كيف لم تَقْد إزالة السمر عن العالم؛ الذى يتحدث عنها فيبير، إلى محاولات من جديد لإضفاء السمر على العالم؟ إن المحاولات التى كانت تسعى لإعادة خلق عالم ما قبل الثورات، أى عالم الخصوصيات والتقاليد والامتيازات، لم تكن ذات أهمية كبرى. لقد فهم فوكفيل وكذلك جيزو* Guizot وThiers عبثية هذه الرغبات الرجعية، على مستوى الفكر وعلى مستوى السياسة. أما الجهود التى تسعى لإعادة إضفاء السمر على العالم والتى أخذت شكلا جماليا ورومانتيكيا أو سابقا على الرومانتيكية فقد كانت أكثر عمقا.

إنه حينين إلى الوجود، يحتج على انتصار العقلانية التحديثية بطريقة مخالفة تماما للأنا النيكارتي أو للحقوق الفردية لأنصار الحق الطبيعى. ومن شيلر إلى هولدرلين وشيلينج، عرفت ألمانيا، التى ظلت بعيدة عن التحديث السياسى الذى غير بريطانيا ثم فرنسا، صعود موجة من الحنين إلى الوجود، لن تختفى أبدا من الفكر الألمانى، وستكتسب طابع نقد المدات، وخصوصا لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت فى منتصف القرن العشرين.

البشرية، حيث اجتتبع المالح الأوروبى والأمريكى الشمالى بالثورة الصناعية التى ربما لاستحق اسمها، كما يقول المؤرخون؛ إلا أنها غيرت بعمق الحياة المادية والعقلية لدرجة أنها جعلت من المستحيل الكلام عن الإنسان بوجه عام، والتساؤل عن الأسس الأخلاقية والدينية للنظام الاجتماعى. هذا اللقاء مع فوكفيل كان وداعا أخيرا للفكر المرتبط بالحق والثباتية المسيحية والديكارتية. إن التوليفة بين الثورة الفرنسية، والتحولت الاقتصادية التى ظهرت فى بريطانيا، قد أخذت فى غمارها العالم الأوروبى، ثم بعد ذلك جزءا كبيرا من الكرة الأرضية، إلى حدائق تتجاوز عالم الأفكار، قد خلقت مجتمعا ورفاهين اجتماعيين يحددهم ما يفعلونه أكثر مما تحددهم طبيعتهم لقد تركت الفلسفة السياسية المجال للاقتصاد السياسى.

الحنين للوجود:

إن الدخول فى النزعة التاريخية وفى العالم التقنى بواسطة الصدمة المزبوجة للثورة الفرنسية والتصنيع الإنجليزى قد أثارت مقاربات أكثر حدة من مقاومة فوكفيل الذى كان يرفض الثورة باحثا فى الحدائق عن تحقيق أفكار القرن السابع عشر والثامن عشر. إن الدخول فى التاريخ والانتقال من الأفكار إلى الممارسات وكذلك الهوية السحيقة التى تخلص بين الظواهر والوجود،

* جيزو (١٧٨٧ - ١٨٤٧) سياسى فرنسى محافظ كان رئيسا للحكومة عام ١٨٤٧ وكان معارضا للبرجوازية المالية وأدت سياسته إلى قيام ثورة ١٨٤٨.

** تيير (١٧٩٧ - ١٨٧٧) سياسى فرنسى تولى كثيرا من الوظائف السياسية، وكان يمثل المعارضة الليبرالية للناپليين الثالث. قام بسمق كوميوية باريس وصار أول رئيس للجمهورية الثالثة.



أوجست كونت ١٧٩٨ - ١٨٥٧

Cont أفضل ممثل لهذا الفكر. مع أن الرجوع إلى المداثة يمثل موقعا جوهريا في فكره. إن ما بقي من فكر كونت على وجه الخصوص هو قانون «المراحل الثلاث» الذي يشير بقدوم المرحلة الوضعية بعد انهيار المرحلة اللاهوتية والصورة الأخيرة للمرحلة الميتافيزيقية. ولكن من الخطير أن تنصرد أن أوجست كونت هو النبي الذي يتنبأ بانتصار الروح العلمية، فهو لم يكن واثقا من أن العلوم الطبيعية تمتلك حقيقة خاصة بها. ويمكن، على حسب قوله، أن توجد أكثر من نظرية خاصة لتفسير مستويات متعددة للظواهر دون أن تندمج في نظرية عامة للطبيعة. وهو يرى كاستانه سنان



ماكس فيبر ١٨٨١ - ١٩٦١

إعادة بناء النظام:

إن الخاصية الأساسية للنزعة التاريخية هي اليوس بفكرة تعطيل النظام القديم والبحث عن نظام جديد.. وهو فكر يتعارض مباشرة مع فكر الليبراليين الكبار مثل توكفيل. إنه لا يبتكر أية علاقة جديدة بين التقدم والاندماج الاجتماعي؛ بل على العكس يحذر من النزعة الفردية المتحصرة ويبتدع في مواجهتها نظاما جديدا للاندماج الاجتماعي. ويعتبر أوجست كونت August



سان سيمون ۱۷۶۰ - ۱۸۲۵

سيمون Saint Smon، أن التقدم لا يعنى مجرد الانتقال من مرحلة إلى أخرى، إنه انتقال من عصر عضوى إلى عصر نقوى، أى الانتقال من الجماعة إلى الفردية التجارية، إن السوسيولوجيا، التى منحتها أوجست كونت هذا الاسم قد ولدت أساسا من قلق المثقفين فى المرحلة ما بعد الثورية، حيث كانوا يتساءلون: كيف يمكن أن نقيم نظاما مغايرا للنظام القديم؟ وقد ظل هذا الهم قائما طوال القرن ووصل إلى المانيا التى تغيرت بدورها بواسطة المداثة. حتى لقد كان تونينيس Tönnies يقابل بين المجتمع والجماعة منحاذا إلى مصطلح الحياة الجماعية (Vergemeinschaftung) مثل هذه الفكرة نجدها الآن فى فكر لويس دوسون، فالتمارض الذى يقيمه بين الكلية والفردية يشى بقلق تجاه لتتصار الفردية. يقول كونت إن مشرعى الثورة الفرنسية قد أحلوا الموجد محل المطلق، وحرروا الفرد، ولكنهم أسلموه إلى الحلم والجنون والعزلة.

هذه الرؤية للحداثة هى أبعد ما تكون عن فكرة الذات الشخصية. بالنسبة لأوجست كونت يتعلق الأمر بالتخلص من الأوهام الفردية والانتقال من الأنا إلى نحن. وعلى خلاف أحكام ليسبريه Littré وجون ستيوارت مل John Stuart Mill وتبعيا لاستنتاجات هنرى جوييه Henri Gouhier ينبغى أن لا نرى قطعة تامة بين المرحلتين الأساسيتين فى حياة أوجست كونت الفكرية، فمرحلة (دروس الفلسفة الوضعية)، ومرحلة الدعوة إلى دين الإنسانية فى كتابه (نظام السياسة الوضعية) مرحلتان يفصلهما اللقاء المفاجئ مع كالوتيد نوفو Clotilde Vaux فى عام ١٨٤٥، ذلك اللقاء الذى استمر عدة أشهر فقط، لأنها فارت الحياة

فى عام ١٨٤٦. يثير أنصار الوضعية الظهور لحداثة كونت إنشاء دين جديد، ولتأكيد على أن الأحياء يتحكم فيهم الأموات: (هذا هو القانون الأساسى للعقل الإنسانى) ويرى جوييه الأمر بدقة عندما يشدد على الفكرة المركزية لكونته، فهو يهدف إلى اكتشاف مبدأ جديد للانتماج الاجتماعى بعد الانتصار الضروى - والمعابر بلا شك - للفردية.

تلتقى الوضعية بالبحث عن الانتماج الاجتماعى. ذلك أن الفئات الاجتماعية الأكثر انتماجا فى نظام الأشياء مثل البروليتاريا والنساء (بخصوصاً الأميات) هى الفئات الأكثر ميلا لوحدة البشرية ضد الروح اليتافيزيقى للمثقفين. وبشكل عام ينبغي للمجتمع أن يكون جماعة ونظاما. وأن يكون للروح العلمية الفضل الاسمى فى الوقاية من الذاتية والمصلحة الشخصية فكر كونت يهت الصراعات الاجتماعية لأنه يعطى الأولوية المطلقة لنظام يسمح للنوع الإنسانى بالمشاركة فى النزوع الكونى (للحفاظ على الوجود وتحسينه). ويبدو للعقل الوضعى حسب مفهوم أوجست كونت، فى تعارض مع الانشغال بالإنسان عند فلاسفة الحق الطبيعى وإن العقل الوضعى، على عكس ما نظن، اجتماعى بصورة مباشرة وهو كذلك بقدر الإمكان وبلا أدنى جهد، نظرا لطبيعته الخاصة. فبالنسبة لكونت لا يوجد الإنسان بوصفه إنسانا فقط وإنما الإنسانية هى الموجودة بما أن تطورنا كله يرجع إلى المجتمع بصورة أو بآخرى. وإذا كانت فكرة المجتمع مازالت تبدو تجردا قامت به عقولنا فذلك بسبب النظام الفلسفى القديم. ولكن فى الواقع بما أن مايتسم بالتجريد هو فكرة الفرد، وذلك على الأقل فى نوعنا الإنسانى. تسمى الفلسفة الجديدة

في مجملها دائما إلى إبراز ارتباط كل فرد بالمجموع في الحياة العملية والحياة النظرية، وذلك عبر مظاهر متنوعة عدة، ويشكل يجعل الشعور الداخلي بالتضامن الاجتماعي شعورا ملغيا ولا إراديا ومعتدا عبر الزمان والمكان. (Vrin, 1987, p.56).

ما هي إذن هذه الإنسانية الموجودة خارج الأفراد اللهم إلا أن تكون هي المجتمع نفسه ما هو هذا التضامن الذي ينبغي له أن يصبح المصدر الأساسي للخلاص الشخصي، اللهم إلا إذا كان شيئا مقابلا للنوع لدى الحيوانات الأخرى؟ يفتح الفكر التاريخي على التوافق بين الحرية الشخصية والمشاركة الجماعية، وعلى هذا الموقف المعادي للبرالية والمعادى للمسيحية الذي يلحق الفرد بمثل المجتمع، أي بعبارة أكثر واقعية، بأصحاب السلطة، وعلاوة على ذلك يتخذ الفكر التاريخي لدى أوجيست كوفت صبغة تسلطية تفسرها التجربة الثورية وما ينجم عنها من خوف نتيجة لما تعثته من تفكك للمجتمع يؤدي إلى سيطرة المصلحة والعنف. وقد دام جهوم ضد المثقفين وأهل الأدب والمناقشات البرمائية، والصراعات الاجتماعية أمدا طويلا من بعده، وكما أن فكرة الحرية الحقيقية تنشأ من الاندماج الاجتماعي، ينعكس التضامن كل شخص إلى المشاركة في حياة الجسد الاجتماعي. وإذا كان صحيحا أن دعوة التعبئة السياسية والاجتماعية والقومية من أجل التحديث تشكل جوهر التاريخ، فإن هذه التعبئة لدى الوضعيين تختزل إلى حد ما الأدنى؛ فتمتنع الثقة لقادة التحديث على شرط أن يعملوا على تشجيع دين الإنسانية. يمكننا اعتبار دين الإنسانية تعريفا أوليا للاشتراكية مازال في

حدود البيوتريبيا، لأنها تحمل في داخلها مفهوما اجتماعيا وظيفيا محضا للإنسان. هذه الوضعية أقرب إلى النزعة الاجتماعية للفلسفة السياسية لدى هوبز وروسو منها إلى تحليل الصراعات الاجتماعية للمجتمع الصناعي بواسطة برونو ولاسيما بواسطة هاركنس، ولكنها من جهة أخرى تبعد عن الفلسفات السياسية للجدات التي كانت تبرر السلطة المطلقة باسم تحرير المجتمع من السلطة الدينية.

بعد الثورة الفرنسية كان الأمر يتعلق بإعادة إنشاء سلطة جماعية، ودين للتقدم والمجتمع نهايت الوضعية سريعا مثلها مثل السان سيمونية التي كانت إرهابا صا لهذه الوضعية في جانبها: من جانب الدعوة للعلوم والنمو، ومن جانب آخر الرغبة في إقامة كنيسة جديدة، كما مارست تأثيرا مباشرا على القادة الصناعيين الجدد. ورغم ذلك كانت رغبتها في الجمع بين العقل والإيمان بصورة مشابهة لميخائيل، قد امتدت عبر القرن كله، واثرت في دور كهاليم الذي كان يتساءل عن كيفية إقامة النظام داخل الحركة، وكيف يمكن تأكيد التضامن المعنوي في مجتمع نفعي ومتحول باستمرار.

الكلية الجميلة:

يتأتى ضعف الوضعية من كونها غريبة عن التقاليد الثقافية التي تواجهها، إنها تتركس نفسها بالكامل لحل مشكلة الحاضر؛ ولكن كيف يمكن إدخال النظام في الحركة؟ الحل الذي تقترحه الوضعية يقف عند حدود المجتمع منظورا إليه باعتباره نظاما عضويا في حاجة إلى تنوع أعضائه، وفي الوقت نفسه إلى وحدة الحياة، وإلى الطاقة. ولكن ما هي الإجابة التي تقدمها إلى

تحتوى حركة التاريخ إذن مسارين متكاملين: التمزق والانتماج، ويقترب هيجل من التراث المسيحي في كتابه (فنيومينولوجيا الروح): «لا يغم العقل حقيقته إلا بمقدار ما يجد نفسه في التمزق المطلق. إنه لا يشبه الإيجابي الذي ينتج عن السلبي مثلما نقول: هذا لا شيء، هذا زائف، وكلنا عندما ننتهي من شيء فإننا نتخلص منه لنفرغ للتفكير في شيء آخر. إن قوة العقل تكمن في القدرة على مواجهة السلبي والإقامة فيه. هذه الإقامة هي القوة السحرية التي تحول السلبي إلى وجود. وهذه القوة هي التي كانت تسمى من قبل بالذات. تتجاوز الذات الآتية المجردة بإعطائها لعنصرها الخاص وجوداً بنزع للتحديد، أي أنها ليست إلا موجدوا بوجه عام وبهذا تكون الذات هي الجوهر الحقيقي، هي الوجود أو الآتية التي تكون بعد ذاتها واسطة وليست الآتية الخارجية عن أية واسطة وهو ما تقول مقدمة الكتاب بالفاظ أكثر وضوحاً كل شيء يتوقف على هذه النقطة الجوهرية: «لحتواء الحقيقي والتعبير عنه ليس باعتباره جوهراً ولكن باعتباره ذاتاً على وجه التحديد»

ولكن هذا التمزق، وميلاد تحقيق الذات الذي ينتج عنه، يؤيدان، عبر طرق وسيطة إلى انتماج الإرادة والضرورة حتى الوصول إلى توافقهما التام في اللحظة التي توجد فيها الحرية باعتبارها واقعا وضرورة وإرادة ذاتية أيضاً. من هو الكائن الذي يمكن أن يصل إلى هذه الحرية المتجسدة؟ هو المواطن كما خلقت الثورة الفرنسية، ولكنه مواطن في أمة متجسدة تاريخياً، في «شعب».

إن هيجل هو التابع المباشر لهربر ولوتر وهو جد لانتصار الخصومية الثقافية الذين يقاومون الكونية

السجال المهم في تاريخ الفكر خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر: التوفيق الصعب بين الحق الطبيعي والمصلحة الفردية، بين العام والخاص، بين العقل والإحساس؛ ويقع دين الإنسانية بين هذين المجالين، ولكننا لا نرى كيف يفرض نفسه في مواجهتهما. ولهذا السبب بقيت السيامسة الوضعية بلا أي أثر على الممارسات الاجتماعية أما هيجل فقد توحد، في سنوات تكوينه، بالثورة الفرنسية، وأمن بالتطابق بين الحرية الشخصية وتغيير المجتمع وتبني صرخة الثورة: الحرية أو الموت، وتبحث فلسفته عن تركيب بين الذاتية والكليّة انطلاقاً من نقد مزوج للأخلاق المجردة والمجتمع للمنى الذي يقوم على المصلحة الخاصة. عندما كان هيجل نفسه شاباً اختلف مع كائنات ومع الأخلاق Moralität المجردة التي يمارسها بالأخلاقية النظرية ومجال العادات Sittlichkeit الذي لا ينفصل مطلقاً عن المؤسسات، أي عن المساهمة الفعالة للحرية والتي تكون المواطنة هي أعلى أشكالها. وهذا ما دفعه إلى نقد الحق الطبيعي. ويتشابه هيجل مع روسو في الموضوع الأساسي الذي عالجه: العام لا يتحقق إلا في الخاص، والذي يصبح بناء على ذلك تفردا Singularité لا يشكل تاريخ العالم تطوراً خطياً، ولكن تقابلاً للأشخاص وثقافات يمثل كل منها فعلاً للعام في التاريخ والمسيح هو بالأصالة وجه الذاتية المتحقق في التاريخ، وتمثل الثورة الفرنسية نفس المفهوم فيما بعد. يحطم المسيح للشرعية اليهودية والمصلحة بين الروحي والزمني التي كان يشترك فيها اليهود مع اليونان، ولكن فريية المسيح هي حب قدرى وتكمن في استجابته لقره المسيحاني.

المجردة للعقل، لا لكي يضعوا في مواجهتها خصوصية بلا حدود، لدرجة تصبح معها عبثية ومدمرة، ولكن يواجهونها بفكرة، هورر الجوهريّة عن إمكانية كل أمة، وكل ثقافة، ذات وجود تاريخي واقعي؛ وحتهما في أن تساهما في تقدم العقل. وهنا بالتحديد يتعد هيجل كثيرا عن القرن الثامن عشر الفرنسي وعن نزعتة الفردية، ويرتبط بوعي بالفكر الألماني عن التنمية. فالذات ليست كأنها مجردا، إنها حاضرة في أعمال وفي حياة جماعية، وخصوصا في الأديان الكبرى التي أثرت في تطور الإنسانية، تلك الإنسانية التي تمر من شكل تاريخي إلى آخر، وليس من مستوى في الترشيد إلى آخر. وهو ما ينحى جانبا تلك الثنائية التي سادت الفكر الفلسفي من ديكاوت إلى كانط. وكذلك الأحكام الأخلاقية حول التاريخ.

يعتبر هيجل وثيق الصلة بهومر عندما يرى في المجتمع المدني خضوعا من جانب الإنسان لقوانين الإنتاج والعمل، وينادي ضد هذا الخضوع بالمواطنة أي بالعلاقة مع الدولة. وهي فكرة مازالت حية حتى اليوم، حيث يطالب البعض من اليمين أو من اليسار بين الدولة والتاريخ، ويخترلون الحياة الاجتماعية إلى الدفاع عن مصالح مباشرة. وهو ما يعيد خلق ثنائية جديدة خطيرة بقدر ما كانت الثنائية الأولى ذات الأصل المسيحي محصورة لأن الفرد لم يعد هو الذي يحمل القيم الكونية، ولكن الدولة هي التي تحققها في التاريخ. إن تجاوز المجتمع المدني بمعنى تاريخي ملموس يعني أن تتحكم فيه الدولة هذه رؤية مساوية. فهي قصة للقدر يحقق أبطالها نواتهم عبر موتهم، مثل المسيح، ذلك الوجه

الأكبر للوعي الشقي الذي يحوي في داخله سقطة العالم، ولكنه بذلك يحقق إرادة الأب.

ولا يرجع هيجل، فيما وراء المسيحية، إلى المدينة اليونانية، إلى تطابق الإنسان والمواطن، وذلك لأنه يحتفظ باللمحة المسيحية لاتصال الروح عن الزمن، واستبدال الأخلاق بالقانون، وبالتالي ابتداء دين خاص يعتبر ميلادا للذاتية التي بدونها لا يتم صعود إلى الروح باتجاه الوجود لذاته. الروح لا تجد نفسها إلا إذا انقسمت، إذا انفصلت عن الطبيعة، وإذا صارت حرة.

ويقال ماركس؛ ولكن ألم يتعرض هيجل للتمزق والكلية باعتبارهما مجرد فكرتين؟ ألا ذهب بنا موضوعات مثل التمزق والذاتية إلى فكرة الصراع بين السادة والعبيد، في حين أن فناء الكلية يتحول إما إلى خلق سلطة مطلقة، وريشة للإرادة العامة لدى روسو، وإما لنديان كل الفاعلين التاريخيين في الروح المطلق، وهو ما يظهر في فكر هيجل نفسه عندما استبعد فلسفة التاريخ ووضع محلها فلسفة للروح، لتعني من قدر الفن والدين والفلسفة على حساب الحياة الاجتماعية؟

ربما لا يوجد خيار أمام الفلسفة الهيجلية بين تفسير يميني يرى في الدولة تحققا للعقل، وتفسير يساري يجعل من تمزقات الروح إلى تعارضات والمعية بين الطبيعة والمجتمع، وبين العقل والروح، ويكافح ضد الايديولوجيات الدينية والثقافية التي تلقى قناعا على هذا الصراع الاجتماعي أساسا. ولكن من الصعب أن تطبق مثل هذه الأفكار الفلسفية على الممارسة التاريخية دون رؤية تعارض بين تأكيد الذاتية والحركة تجاه الكلية، وهذا يقضي على وحدة الذات والتاريخ التي تحمل بها



جورج هيغل ١٧٧٠ - ١٨٣١

أقرب للمفهوم المسيحي للخلاص منها إلى التفاضل العقلي عند كونفوشيوس. فبعد هيغل لم يعد ممكنا الحديث، كما كان الأمر في القرن الثامن عشر، عن الفاعلين الاجتماعيين. بمصطلحات غير تاريخية. لقد أصبح العقل تاريخيا مثله مثل الذات.

البراكسيس:

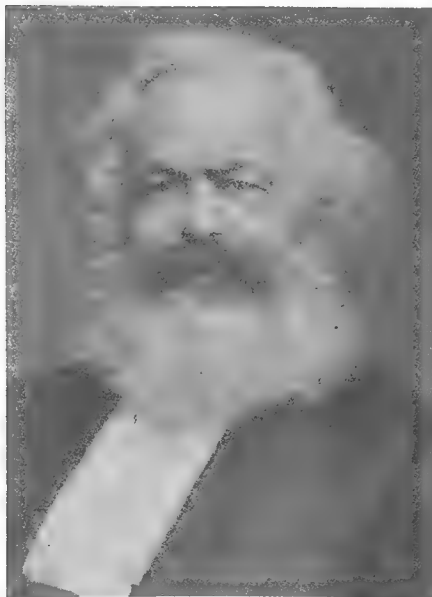
يكمن الخطر الأكبر للفكر التاريخي في إلحاقه الفاعلين الاجتماعيين بالدولة، باعتبارهم فاعلا للتغيرات



جون ستورث ميل ١٨٠٦ - ١٨٧٣

النزعة التاريخية. نجد هذا التباين في الماركسية التي هي حتمية اقتصادية ودعوة للفعل التمريزي للبروليتاريا في إن.

ولكن لم يضارع أحد هيغل في دفعه الطموح الثقافي للتاريخية إلى أقصى مداه. ولم يجمع أحد مثله بين كل من التقليدين الثقافيين الموروثين من المرحلة ما قبل الثورة: احترام الذات والإيمان بالتقدم والعقل. فلسفة التاريخ عند هيغل مشحونة بقوة مأساوية، وهي



کارل مارکس ۱۸۱۸ - ۱۸۸۲

«للإنسانية الإيجابية» التي ستولد «من إنهاء التعريف المغرب للعالم الموضوعي» كما يقول في المخطوط الثالث من «مخطوطات ١٨٤٤».

يعتبر ماركس هو عالم اجتماع التصنيع لأنه لا يعيش في مجتمع السوق، ولكن في مجتمع المصنع، مجتمع يهتم بالبحث على احترام قواعد القانون أو الأخلاق، التي تسمح بالسلام والعدالة اللازمين للتجارة. أن ماركس يلاحظ علما صناعيا يحتفل البشر فيه إلى حالة السعادة، وتخفص فيه الأجور إلى المستوى الذي يضمن إعادة إنتاج قوى العمل بيولوجيا وتؤدي سيادة النقود والأشياء والأيديولوجيات الفردية فيه إلى تدمير «الوجود النوعي *Etre générique*، للإنسان. وتصل هذه الرؤية إلى ذروتها مع (أطروحات حول فيسورباخ)، المكتوبة بين ١٨٤٤ - ١٨٤٧، وخصوصا مع العبارة الأولى: «إن الهزيمة الكبرى لكل مادية مضت (بما فيها مادية فيسورباخ) تأتي من كون الشيء الملموس، والواقعي والمحسوس، لم يدرك إلا في صورة الموضوع أو الحس، وليس باعتباره نشاطا إنسانيا محسوسا، وممارسة عملية لا تتم بصورة ذاتية.

هذه الممارسة العملية هي قبل كل شيء العلاقات الاجتماعية للإنتاج. ولد العلم الاجتماعي للفعل مع مثل هذه النصوص فكيف لا نعترف اليوم بعظمتها، في الوقت الذي يحول فيه انهيار النزعة التاريخية، وخصوصا في الربع الأخير من القرن العشرين دون الولوج إلى فكر ماركس؟

ولكن مسا هي هذه الذات، هذا الكائن النوعي أو الاجتماعي المغرب والمستقل؟ أدرك ماركس باعتباره

التاريخية. وأيضا في كونه لا يرى في الذاتية سوى لحظة لظهور الروح الموضوعي، ثم لظهور الروح المطلق. تميل النزعة التاريخية، عندما تطبق بين الذات والتاريخ، لأن تنقضى على الذات، أي على الفاعلين بوصفهم باحثين عن تغيير وضعمهم من أجل زيادة حريتهم.

إن الفكر التاريخي لدى ماركس أو هيجل أو كونت لا يقبل فكرة الإنسان صانعا لتاريخه إلا ليفيها مباشرة، لأن التاريخ هو تاريخ العقل أو مسيرة للوصول إلى شفافية الطبيعة؛ ونحن هنا أمام أشكال مختلفة من الاعتقاد العام نفسه، حيث كان يسود فكر القرنين السابع عشر والثامن عشر المواجهة بين الذات والعقل، وبين النفعية والحق الطبيعي. إن النزعة التاريخية في القرن التاسع عشر تذيب الذات في العقل، والحرة في الضرورة، والمجتمع في الدولة.

في داخل الفكر الماركسي تميش فلسفة للتاريخ التناقض بين قوتها المحررة وخضوع الذات للتاريخ، بصورة أكثر مأساوية من أي فكر آخر. فلم نستمتع في أي موقف آخر في الفكر الاجتماعي، ويمثل هذه القوة، للقول بأن الإنسان هو صانع تاريخه. إن الحس الأول لماركس كان هو البحث عن ممارسات خلف المقولات المجردة للدين والقانون والسياسة. ومن هنا جاءت إدانته، كما رأينا، لسبابة المقولات المياسية في فرنسا. فخلف الروح المذمومة لرويسمبير وخلف أوتوراكية نابليون يرى ماركس انتصار الفردية البرجوازية، وخلف البلاغة اليسارية لقادة الكوميونة، يرى ضعف الطبقة العاملة الفرنسية، وخلف الملكية باعتبارها مقولة قانونية، يرى العمل والعلاقات الاجتماعية للإنتاج. وماركس باعتباره عالما اقتصاديا وفيلسوبا وقائدا للاممية يدعو باستمرار

عالم اقتصاد ومناضلاً سياسياً، عملية (البثرة) Proletarianisation المطلقة بوصفها حدثاً جوهرياً، واعتبر التناقض بين وضع البروليتاري والابداع الإنساني تناقضاً موضوعياً أكثر منه صراعاً حياً، لأن هذا الصراع لا يوجد إلا نادراً في مجتمع كانت الحركة العمالية فيه بعيدة عن أن تكون فاعلاً مهماً ومستقلاً. إن فكر ماركس ليس تحليلاً للصراعات الاجتماعية ولكن للتناقضات بين القوى المنتجة والشمول من جانب، وسيطرة إيديولوجيا فريية من جانب آخر. إنه لا يتوجه إلى حركة اجتماعية لمواجهة الرأسمالية ولكن إلى الطبيعة. ولا يمكن أن يكون فعل البروليتاريا وأهميتها مطالباً يقوم بها مجموعة من أصحاب المصانع باسم حقوقها: إنها تحويل العمال للفتريين إلى قوة لتفجير التناقضات الرأسمالية، قوة تقوم قدرتها على الفعل الإيجابي وعلى الدعم المعطى للقوى المنتجة التي تبقيها الرأسمالية سجيئة. ليس هناك أية حركة ممكنة إلا إذا كانت في صف التقدم الذي يتجه هو نفسه نحو الشمول، أي نحو تحرير الطبيعة والقوى المنتجة ويصوره أعمق الحاجات الإنسانية.

لم يؤسس ماركس في أية لحظة من اللحظات سيورسيولوجيا للحركات الاجتماعية، حتى وإن جعل هذه السيورسيولوجيا ممكنة من خلال نقده الهدام للأوهام «المؤسسية» ومن خلال دعوته المستمرة لأولية الممارسة. إن الاغتراب الكامل يمنع العمال من أن يصبحوا صانعين لتاريخهم الخاص. وإن يقهّد تدمير السيادة الرأسمالية إلى انتصار الفاعل - الذي كان حتى ذلك الحين مقهوراً - بوصوله إلى التسيير الذاتي للإنتاج - وهي رؤية قريبة من تصور برونون - ولكنه يتم بإلغاء

الطبقات وانتصار الطبيعة. لا يهدد فكر ماركس الأرض على الإطلاق للصيغة الإصلاحية والاشتراكية الديمقراطية للعمل العمالي والنقابي والسياسي، تلك الصيغة التي تعمل من أجل خدمة حقوق العمال ومن أجل تأثيرهم في القرارات الاقتصادية والاجتماعية. إن فكره ثوريانيكالية متطرفة لدرجة أنه يرى في كل المؤسسات والأيدولوجيات اقنعة للمصلحة والسيطرة؛ ولا يؤمن إلا بقوة الطبيعة التي لا تقنى، وبقرة التقدم والمثل، وخضط الحاجات الإنسانية بوصفها وسائل للكفاح ضد النظام الرأسمالي.

يستعد فكر ماركس الفاعل الاجتماعي. ويرفض كل إحالة، ليس فقط إلى الإنسان باعتباره كائناً أخلاقياً، على طريقة القرن الثامن عشر، ولكن أيضاً إلى حركة اجتماعية تقربها قيم الحرية والعدالة. ربما تثير هذه الكلمات الاضطراب، ألم يكن ماركس هو القائد الأكثر نشاطاً للاممية العمالية والفهم العنيد لإملاق الحركة العمالية بالعمل السياسي؟ هذه آراء صحيحة لكنها لا تمثل على الإطلاق أي تعارض مع التفسير المقدم هنا. فماركس يدعو للطبيعة، أكثر مما يدعو إلى العمل الاجتماعي بوصفها قوة قادرة على تجاوز تناقضات المجتمع الطبقي إنه أقرب إلى مدمري فكرة العدالة الكبار، منه إلى المناضلين النقابيين أنصار العمل المباشر.

هذا هو المعنى للمعوس للمانية التاريخية، المعروض في (الأيديولوجية الألمانية) والذي وجد صيغته الكلاسيكية في مقدمة (إسهام في نقد الاقتصاد السياسي) سنة ١٨٥٩.

يعتمد البشر، في الإنتاج الاجتماعي لوجوبهم، علاقات محددة، وضرورية ومستقلة عن إراداتهم؛ علاقات الإنتاج هذه ترتبط بدرجة معينة بتطور قواهم المادية المنتجة. يشكل جوهر هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع، الأساس الحقيقي الذي يقوم عليه كل البناء القانوني والسياسي الذي تستجيب له أشكال محددة من الوعي الاجتماعي... ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم، ولكن على العكس وجودهم هو الذي يحدد وجودهم. وعند درجة معينة من تطورها، تدخل القوى المنتجة للمجتمع في صدام مع علاقات الإنتاج الموجودة أو مع علاقات الملكية التي انحصرت فيها حتى الآن، والتي لا تكون سوى التعبير القانوني عنها. تلك العلاقات التي كانت بالأساس أشكالا لتطور القوى المنتجة، هذه الشروط تصبح عوائق ثقيلة. وهنا يبدأ عصر الثورة الاجتماعية، تبشر هذه الكلمات الأخيرة بمقولته: «لا تطرح الإنسانية على نفسها إلا المهام التي تستطيع إنجازها» وقد برزت هذه المقولة النزعة الاقتصادية للأمية الثانية وكثير من الإصلاحيين الذين، مع اعتراضهم الشديد على العمل الثوري العنيف، يتفقون مع هذه المقولة، كما يتفقون مع كل تجليات الفكر التاريخي، في اعتبار أن مفزق الفعل هو في الصيرورة التاريخية منظورا إليها على أنها تحرير للطبيعة أو عودة إليها، بوصفها بناء لعالم مؤسساتي وأخلاقي قائم على مبادئ ملققة. إن ماركس حدائى إلى أعلى درجة لأنه يحدد المجتمع باعتباره منتجا تاريخيا للنشاط الإنساني وليس نسقا منظما حول قيم ثقافية أو حول مراتبية اجتماعية. ولكنه لا يطابق بين الرؤية الهدائية والنزعة الفردية؛ بل على العكس، فالإنسان الذي يتحدث عنه هو أولا الإنسان الاجتماعي محدد بموقعه في نمط إنتاج، في عالم تقنى، وفي علاقات ملكية إنسان محدد بعلاقات

اجتماعية أكثر منه محدد بالبحث العقلاني عن المصلحة. فيما يتعلق بماركس، لا يكفى اللجوء إلى التعارض بين الكلية والفردية، كما يفعل لويس دومون. لأنه بعيد عن كلا المضمومين. فهما يدعان جانبا، تحديد الفاعل بمصطلحات اجتماعية خالصة.

لا يدافع ماركس في الواقع عن حقوق الإنسان والذات الأخلاقية، إن سبب تعارضه مع الأبنية المغترية للنظام الاجتماعي هو الحاجة الإنسانية. ألا يمكن أن نطلق على هذه الحاجة الإنسانية مصطلح الهر A B C: كما سيفعل نيتشة وفرويد من بعد ماركس؛ لقد تخلصت النزعة التاريخية من إله المسيحية الأخلاقي؛ واستبدلت به أولا الرغبة في الجمع بين التقدم والنظام، ثم استبدلت به، بصورة أعمق لدى هيجل، الديالكتيك الذي يؤدي إلى انتصار الروح المطلق، والذي حوله ماركس، باقترابه من الممارسات الاقتصادية والاجتماعية، إلى طاقة للطبيعة والعقل بطيح بالدفاعات التي بنتها الطبقة السائدة ومملوها. وفي القلب من كل هذه المحاولات الفكرية يوجد الوب بالشمول بوصفه مبدأ للمعنى يحل محل الوعى الإلهي والحق الطبيعي على أى حال فالفاعل الاجتماعي، كما ظهر في المجتمع المعنى، أولا كبرجوازي ثم بعد ذلك كحركة عمالية، لا مكان له. النزعة التاريخية هي إلحاق التاريخ بفلسفة التاريخ، إلحاق الاجتماعي بالاجتماعى سواء كان هذا الأخير عقلا أو روحا أو طبقة.

ولكن مثل هذه النظرة للمجتمع، المرتبطة بخبرة المجتمعات الصناعية الأولى التي كانت تسيطر عليها رأسمالية بلا حدود تقريبا، تحمل أيضا عنصرا لا غنى عنه لأي فكر يتعلق بالذات الشخصية. لأنه حتى إذا كان العمل المعنوي لن ينجح إلا إذا سار في اتجاه التاريخ في نظر ماركس، فإنه يحطم تمثيلات المجتمع ككافة أو

كنظام عضوي. في الواقع يفتح اختفاء فكرة الله ورفض النفعية الاجتماعية طريقين لتأكيد الحرية: إما العودة للوجود بالنسبة أو بالجنس أو بالفلسفة، وإما تأكيد الذات لحريتها. وهو ما يمكن أن يكون تافها إذا لم تتجسد هذه الحرية في كفاح ضد القوى السائدة. يرفض هاروكس مثله مثل فينشتا أي دعوة للذات. ولكن الحركة العمالية في عملها لا تنفصل، باعتبارها التعبير الأساسي بعد نهاية الثورات البرجوازية، عن الدعوة للذات. وهذا كما في حالات أخرى كثيرة تتقدم الممارسة على النظرية.

ولكن الممارسة بوجه عام كانت قد انسحقت تحت وطأتها هي نفسها، وتحت وطأة العمل السياسي الذي استلزمها. واستحوذ القادة السياسيون تدريجياً على امتلاك تحويل عمل البروليتاريا والامم المضطربة. الذي لا يستطيع بقدرته الذاتية، على ما يقولون، أن يذهب إلى ما وراء نفى النفي - إلى عمل إيجابي للتوفيق بين الإنسان والطبيعة وبين الإرادة والعقل. كان إسهام الماركسية محدوداً في إقامة سوسيولوجيا للعمل الجماعي، ونظراً لقلة ما أنتجته من تطيل لهذا العمل والمركبات الاجتماعية، ينبغي أن نعترف بأهمية مستمرة لكتاب جورج لوكاتش Georg Lukacs، المركزي والهامشي في آن، (التاريخ والوعي الطبقي) الذي ينهي به سبيحة الحرب العالمية الأولى، تاريخ النزعة التاريخية الهيجيلية الماركسية؛ ليبدأ انتصار النزعة الشمولية. يقول لوكاتش إن للبرجوازية وعياً بمصالحها، وعيها وعي طبقي ذاتي، ولكنها ترفض أن يكون لها وعي بشمولية المسار التاريخي. لقد كان لها هذا الوعي عندما كانت تكافح ضد الإقطاع؛ ولكنها فقدت عندما هاجمتها البروليتاريا، ودمرت البرجوازية كل تطيل للعلاقات الاجتماعية بفصلها للذات عن الموضوعي. تصل البروليتاريا على العكس إلى الوعي الطبقي الذي لا يعني

مطلقاً بالنسبة للوكاتش ذاتية طبيعية، ولكن: تطابق مصالحها مع الضرورة التاريخية. «البروليتاريا ناتجة إذن عن الأزمة الدائمة للرأسمالية، وهي التي تقوم بتنفيذ المحفزات التي تنفع للرأسمالية إلى الأبد» (P.26). وهو ما قيل بصورة أكثر وضوحاً (p.220-221) «هذا الوعي ليس إلا التعبير عن الضرورة التاريخية، فليس للبروليتاريا مثل عليا تسعى لتحقيقها» ويضيف لوكاتش بعد ذلك أن الفعل البروليتاري «لا يمكن أن يضع نفسه «عملياً» فوق مسيرة التاريخ ويفرض عليه مجرد أمان أو مجرد معارف، لأن البروليتاريا نفسها ليست إلا تناقض التطور الاجتماعي بعد أن أصبح واعياً بذاته».

هذا البراكسيس: ليس مجرد دفاع عن المصالح، وليس في المقابل سعيها وراء مثال أعلى. إنه تطابق لمصالح طبقة مع مصيرها أي مع الضرورة التاريخية والعمال مثلهم مثل أي فئة اجتماعية أخرى، لا يرتفعون تلقائياً إلى مستوى هذا الوعي بالشمول عندما يكونون مستغلين ومغتربين ومقهورين.

الحزب الشيوعي هو الوعي للذات La Conscience Pour. والحزب فقط هو القادر على أن يحقق الانقلاب الاستثنائي الذي يحول طبقة مغتربة تماماً إلى فاعل ثوري يستطيع أن يقضي تماماً على المجتمع الطبقي ويهرس الإنسانية. كان لوكاتش وقت أن كتب هذا الكلام عضواً في الحزب الشيوعي وكان وزيراً لميخايل كون Béla kun ولكن كان أيضاً مدافعاً عن المجالس العمالية. لا ينبغي إذن تصوير لينينية لوكاتش تصويراً كاريكاتورياً، مع ذلك يقول: إن الانتصار الثوري للبروليتاريا لن يكون. كما هو الحال مع الطبقات السابقة. هو التحقيق المباشر للوجود المعطى اجتماعياً للطبقة، إنما هو كما بينه هاروكس الشاب بوضوح: هو تجاوزها لذاتها Son dépassement de soi. كيف لهذا التجاوز

وهو ما أدى سريعاً إلى هزيمته وموته. هناك العديد من المثقفين والمناضلين السياسيين في بعض البلاد، قد انخرطوا في هذه العصابات المقطوعة الجذور الاجتماعية والتي لا يؤدي انتصارها، الذي تم في كوسا، إلا إلى ديكتاتورية بلا بروليتاريا. إنه موقف على حافة الهاوية، ولكنه يبين المنطق العام للعمل الثوري الماركسي. بحيث انتصر هذا العمل استطاع فعلاً أن يحقق الانتقال إلى مجتمع بلا طبقات، ولكن إذا كانت الطبقات قد ألغيت، فقد كان ذلك لصالح سلطة مطلقة وأصالح جهازها. وتمارس هذه السلطة إرهاباً دائماً، ينتهي مع الزمن إلى أن يصبح تكنوقراطياً ويبروقراطياً، مع استمراره كإرهاب بوليسي يقف في وجه أي استقلال وأي تعبير حر من الفاعلين الاجتماعيين.

لا يستطيع الفكر الماركسي أن يؤدي إلى تشكيل حركة اجتماعية. ولم تكن الاشتراكية، في الشكل الذي أعطته لها الماركسية، والذي كان أكثر تأثيراً، هي الذراع السياسي للحركة العمالية. ولكن قامت الاشتراكية الديمقراطية بهذه المهمة. لقد أرادت الحركة العمالية أن تعطي لفاعل اجتماعي القدرة على العمل المستقل الذي يفترض اللجوء لبيدائ أخلاقية من المساواة والعدالة، أجل إحياء سياسة ديمقراطية أما الاشتراكية الماركسية، على العكس، فهي معادية للذاتية الطبقيّة، وغريبة عن الديمقراطية، ولا تهتم بتحقيق العدالة الاجتماعية بقدر اهتمامها بتحقيق مصير تاريخي، وحتى إذا كان ماركس، بعد هيجل، لديه الوعي بتكوين فلسفة للذات، فإن هذه الكلمة لا تكتسب لديه المعنى الذي نعطيه للذاتية ولتحقيق الذات أو للحرية والمسئولية. ولوكاتش على صواب عندما يقول: ليس تطلب العناصر الاقتصادية في تفسير التاريخ هو ما يميز الماركسية عن الوعي البرجوازي، ولكن هي وجهه النظر الشاملة (P.47).

وهذا العبور إلى الوعي بالشمول، الذي يجعل من البروليتاريا ذاتاً موضوعاً يغير واقعها البراكسيس، بتعبير لوكاتش نفسه، أن لا يتحقق بالجماهير، وإنما بحزب يمتلك اتجاه التاريخ ويقبده المثقفون الثوريون ؟ لا تحقق البروليتاريا رسالتها التاريخية إلا بإلغاء نفسها عن طريق قضائها على المجتمع الطبقي وخلق مجتمع بلا طبقات كل هذه الصيغ، الموجودة ليس في قلب فكر لوكاتش، ولكن في قلب الفكر الثوري الماركسي. وبصرف النظر عن السجالات التي تضع اتجاهها في مواجهة الآخر. قد أدت إلى قيام السلطة المطلقة للحزب الثوري بوصفه فاعلاً للتحويل التاريخي، ولانتقال من المجتمع الطبقي إلى مجتمع بلا طبقات.

وهناك من كانوا أكثر راديكالية مثل ريجيس دوبويه في كتابه (ثورة في الشجرة) ومناضلي Foco revolucionario وهم يرون أن ارتباط بعض المناطق في أمريكا اللاتينية بالإمبريالية كان شاملاً لدرجة أنه لا يجعل فقط فعل الجماهير مستحيلاً، ولكنه يمنع أيضاً وجود حزب ثوري.

النشاط المسلح للعصابات المتحركة أي غير المتمسكة بالسكان، فقط هو الذي يستطيع أن يضرب الحلقة الأضعف للإمبريالية، ألا وهي الدولة القومية الفاسدة والقمعية. لم يحدث أن وصل الاتصال بين الطبقة العاملة أو الفلاحية والنشاط الثوري إلى مثل هذا الحد. ولم يتفق جيفارا، عندما أطلق من بوليفيا الكفاح ضد الإمبريالية، لا مع عمال المناجم وهم القوة النقابية الرئيسية في البلاد، ولا مع الحزب الشيوعي. فقد استقر بعصاباته المسلحة في منطقة ريفية يتحدث الفلاحون فيها لغة الجواراني المحلية بدلاً من اللغة الإسبانية؛ وكانوا علاوة على ذلك قد استفادوا من الإصلاح الزراعي.

وجهة النظر هذه لا يمكن أن تعبر عن فاعل اجتماعي محدد، إنها لا يمكن أن تكون إلا وجهة نظر ممثل سياسي للضرورة التاريخية ينتزع السلطة المطلقة ليحققها.

بينما كانت الذاتية تبدو برجوازية، كانت النظريات التي تدعو إلى الشمولية التاريخية، سواء كانت ثورية أو برجوازية صغيرية كما كان يحلو لماثييز أن يقول عن ميشليه، تطابق بشدة بين طبقة أو أمة، وبين الحركة الطبيعية للتاريخ، وهذه الحركة ليست إلا فكرة معينة يكون الفاعلون الاجتماعيون تعبيراً لها، أو هم عليها؛ بهماهير يتحدث باسمهم حزب أو مجموعة من المثقفين. إن النظر للإنسانية كفاعلة لتاريخها، مطيحة بالأوامر الخادعة للجوارح ومبادئ الحق والأخلاق، لكي تستوعب ذاتها وتتغير في ممارستها، يؤدي إلى الخضوع العنيف أو المعتدل للفاعلين الاجتماعيين، الخضوع الشمولي أو البيروقراطي، والسيما الخضوع الطبقي لسلطة مطلقة، لنخبة سياسية تزعم شرعيتها باسم معرفتها المزعومة بقوانين التاريخ.

وداعاً للثورة:

نحن نعرف اليوم من خلال التجربة أن التقدم والشعب والأمة لا تتأسس في غمار المصاحسة الثورية لخلق قوة تاريخية لا تصمد أمامها عوائق العقود والدين والقانون. هذه التركيبة الثورية التي كان يحمل بها العصر الثوري، لم تتحقق تلقائياً في أي زمن رغم أحلام ميشليه. ولم تزد إلا إلى السلطة المطلقة للقادة الثوريين الذين جعلوا من أنفسهم تعبيراً عن نقاء الثورة ووحدةها. إن وحدة المسار التاريخي لم تتحقق إلا بإحلال الواحد، الممثل للامة وللشعب وللجماعة المعاصرة، والتي ينبغي أن يسودها قانون الطوارئ ومعاقبة الخونة، محل تعدد الفاعلين الاجتماعيين وعلاقاتهم.

أدارت الثورات ظهرها دائماً للديمقراطية وفرضت وحدة لا يمكن أن تكون سوى ديكتاتورية بدلاً من تعددية المجتمع المنقسم إلى طبقات. ولأن الاشتراك النشط للفاعلين الاجتماعيين في الحياة العامة ظل ضعيفاً، حتى في فرنسا التي بدأ فيها الاقتراع العام منذ ١٨٤٨م، استقرت سيطرة النخبة السياسية على الشعب، وعلى الطبقات الاجتماعية. تلك السيطرة التي بدأت مع فترة الإرهاب في الثورة الفرنسية، ثم أصبحت دائمة مع الشمولية في القرن العشرين.

لو وافقنا للحظة على الفكرة، التي أذاع عنها طوال صفحات هذا الكتاب، والتي ترى أن العداثة تتحدد بفصلها المتنامي للعقلانية والذاتية، لكان التأكيد على أن الوحدة الأصلية للقوانين الطبيعية للتاريخ والمحل الجماعي أمراً يتبعد عن العداثة. إذ يؤدي بالضرورة، عندما يتجاوز دائرة الأيديولوجيين الصغيرة، إلى بناء سلطة مطلقة تمنع تفرض وحدة مصنعة وتسلطية وتم ذلك سواء في عالم الاقتصاد، والذي يفقد في هذه المفامرة عقلانيته الداخلية، أو في عالم الفاعلين الاجتماعيين المصرومين من هويتهم باسم رسالتهم الكونية. أدى عصر الثورات، عبر طرق ملتوية، إلى الإرهاب وإلى قمع الشعب باسم الشعب، وأعدام الثوريين باسم الثورة، ولأنه يؤكد وحدة العداثة والتعبئة الاجتماعية، فقد أدى إلى الفشل الاقتصادي وإلى اختفاء المجتمع الذي أبطلته الدولة القطبية Etat Satum.

إن انتصار التقدم يؤدي بالضرورة إلى إضفاء البعد الطبيعي على المجتمع، وانطلاقاً من ذلك ينظر إلى من يعارضون العداثة وثورتها كمرائيل ينبغي التخلص منها بواسطة منسقى العداقة الطبيعيين المخول لهم اقتلاع الأعضاء الضارة. ها نحن قد وصلنا إلى التحطيم

تعقب النزعة التاريخية؟ ولعل هذه الصيغة مبرّتان: الأولى هي أنها تضمننا اليوم على مسافة متساوية مع الفكر في كل من القرنين الماضيين، وتجبرنا على الاعتراف بكل من ثناء العقلانية وتحرير الذات الشخصية. والثانية هي أن نقبل وضع تاملاتنا في سياقها التاريخي، ليس بالقطع في صورة تدرج تراتبي لأشكال التحديث أو لمراحل النمو الاقتصادي، ولكن في بحث عن أشكال من التدخل يجربها المجتمع على ذاته، ويمكنها أن تدعو إلى تحديد للعلاقة بين الفعلية والحرية.

اعطت الصدأ، كما قلنا، الأولوية لعملية تدمير الماضي، وللتحرير ولإلحاق. ثم أعطت فلسفات التاريخ والتقدم محتوى وضعياً للصدأ. وأسماها الشمول Total-ite، وهذه الكلمة قريبة من الشمولية totalitarianisme لدرجة تبين بوضوح خطر التباسات هذه الكلمة وأخطارها.

أمكننا إدراك موقف تاريخي جديد، أو نوع جديد من المجتمعات تتحدد الحدائق فيه ليس بواسطة مبدأ وحيد شمولي، ولكن بالعكس بواسطة توترات جديدة بين العقلانية والذاتية؟

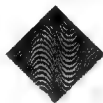
الذاتي التام للحدائق. في لحظة تنادى الأيديولوجيا فيها بهوية تجمع بين الإرادة والضرورة، وتجعل من التاريخ صعباً نحو الحرية ونحو تحرير الطبيعة في آن، وتزعم الأيديولوجيا أنها تعمل على انتصار ما هو اجتماعي بإذاته في الكون الكبير. مثل هذه الفكرة المتطرفة عن الحدائق لم تنجح في فرض نفسها بشكل كامل في المراكز النشطة للتحديث الغربي، تلك المراكز التي لم تتحكم سلطاتها المركزية في الاقتصاد والثقافة ولكن كلما امتد التحديث إلى مناطق صانفته بها عراقيل، أصبح إرادياً، وتطابق مع الفكرة الثورية.

واجب التفتين الأول اليوم هو أن يملأنا أن الأطروحة التالية الكبرى للنزعة التاريخية كانت خطأ، وأن الثورة كانت دائماً نهضاً للديمراطية. إن الحدائق ليست هي انتصار الواحد، ولكن اشتغافه وتأسيس إدارة العلاقات المعقدة والضرورية بين التحديث وبين الحرية الفردية والجماعية ينبغي إذن أن تتساءل، بعد هزيمة الفكر المسيحي والحق الطبيعي أمام فلسفة التنوير، ما هو شكل العودة للذاتية، تلك العودة التي ينبغي لها أن

الهوامش:

هذا الفصل جزء من كتاب «نقد الحدائق» Alain Tournine Critique de l'atomisme الذي يقدم فيه عالم الاجتماع الفرنسي آلان تويرين قراءة موسيحية للفكر الغربي باعتباره مرة لتطوير مفهوم الحدائق. وفي هذا الفصل يتعرض آلان تويرين للدر الذي لعبته النزعة التاريخية في تأكيد مفهوم الحدائق إيجاباً وسلباً.

فهي من جانب ساعدت على تجاوز التناقضات النظرية للجدرة لعصر التنوير بين الذات والمجتمع وبين العقل والدين، ولكنها من جانب آخر لعبت دوراً سلبياً عميق تحقيق الذات باعتبارها تفرض التاريخ ككيونة ميتافيزيقية تفرض على إرادة الأفراد فرضاً من خارج الحركة الاجتماعية. وهذا ما يجر، من وجهة نظر تويرين، عن التناقض المسال الذي تعيشه النظرية للماركسية باعتبارها نظرية تحرر إرادات الأفراد ولكن إيمانها بالنزعة التاريخية الهيجيلية جعلها تصمص بإرادة الذات مصفاً. هذا النقد ينبع من تصور تويرين للحدائق والذي يعرضه في هذا الكتاب الذي يقوم على اعتبار الحدائق مساراً لتحرر الذات ولهذا فهو يرى أن ما نعيشه حالياً ليس هو عصر ما بعد الحدائق ولكنه عصر الحدائق المكتملة التي تخلصت من اللامعيات الميتافيزيقية المنطوقة بها مثل فكرة الإرادة الجماعية وفكرة انتهاء التاريخ، وتصدر ترجمة الكتاب للكلمة قريبة من المجلس الأعلى للثقافة.



نوافذ غامضة الأطوار

□ لن أسألك

عن العجور الذى كان يقرصك ..

فى ثديك الأيمن

وهو يطمعك قطعة الحلوى

ولا عن الملاح الذى مات غرقاً تحت إبطيك

فقط .. ساكونُ حذراً من الدبابيس التى تكمشُ فتحة السوتيانِ

من القبط التى ترعى صمتك

وتمسحُ فروتها فى نهديك

خلسة

بمكرٍ خاصٍ .. جداً!

□ في القاع
ظلُّ لعابرٍ سبيلٍ
منذ زمنٍ ..
وهو يفتشُ عن نفسه فيَّ.

□ كلُّ هذه الفراشاتِ في شعركِ
أحتاجُ لأكذوبةٍ أخرى
كي أبررَ نبوءةَ العرافِ!

□ ألعابُ التَّسليةِ
ومجرى الأخطودِ
وآنيةُ الأحماضِ
وقُرصُ الشمعِ ..
صورٌ غيرُ مرئيةٍ لكِ
لغايةٍ .. سوفَ تجتاحني بعدَ قليلٍ.

□ الريحيمُ لن يزيلَ هذا الغبارَ
وحدهُ سيمرُّ.

علينا - فقط - أن نجهز الصلصال
وأقلامَ الفحمِ
أن نكونَ عاديينَ جداً
ونحنُ نصنعُ نسخةً مطابقةً للأصل!

□ التحليلاتُ التي أشارتُ إلى رغبةٍ في القلبِ
ليستُ سيئةً بالمرَّةِ
لكها اختزلتُ المشهدَ كُلَّهُ .
في علَّةٍ محدَّدةٍ:
فقطُ تنفَّسْ بحُبِّ!

□ اللاوعي الذي يسبقُ ظلكِ
ليس بهذه الدَّرَجَةِ من الوعي
جرَّبِ . . أن تسبقِ الإثنينِ . . معاً.

□ في جسدك
تتلكا المخيلةُ
لبضع دقائقٍ
وتنَّعَسُ . . !

□ الملاعنُ والاطباقُ

بعدَ لحظةٍ .. سوفُ أنهيَ عزلتها

- والبيانو؟

سوفُ أجعله تحتَ أقدامِ النافذةِ

أو في أصابعِ الشُّرفةِ.

هل لا يزالُ الوجعُ في ساقيكِ؟

سأغيرُ وضعَ السجادةِ

أحررها من نزقِ الكراسي

سأستبدلُ الستائرَ والبياضاتِ

- والاعطية؟

أجل .. أجل .. سأنفّضها برفقٍ

حتى لا تسقطَ منها رائحتك!

□ أفضلُ هذا الفستانَ

ليس لأنه طاعنٌ في العشقِ

أو لأن الورودَ مخفوقةٌ بالرمادِ الذي أشتهيه.

أو لأن الطوقَ ينبسطُ مثلَ حبةِ الكرر

فقط ..

لأنَّه يطيرُ كمروحةٍ
يصعبُ اللحاقُ بها!

□ القمصانُ التي بلَّتها يدُ النسيانِ
لم تزلْ بلا جفونٍ
بلا أهْدابٍ
لماذا حينَ أمرٍ...
تتأرجعُ مثلَ سريرٍ
وتختفي؟!

□ الشراعُ التي خطفتنا.. فجأةً
يجوزُ تذكيرها وتأنيثها
يجوزُ أن نحرقها
أن نلقى بها في حشائشِ القاعِ
أو نجعلها وسادةً للطيور.
لكن...
لماذا حينَ انكسرتْ
اختزلتْ الثيابَ كلّها في قطعةٍ واحدة؟

□ حتى الآن ..

لا أعرفُ إلا هذا البابَ
القمرُ ذو الأجراسِ لم يحك لي
والإبريقُ يخجلُ من حصي العتباتِ
ليس من شأني أن أدلهُ
وحده .. سيكتشف الممر!

□ يمكنني تخيلَ المنظرِ

هكذا:

فجأةً .. سيُفلقُ البابُ
فجأةً .. سيُفتحُ البابُ
فجأةً .. سيربكُ الطفلُ
فجأةً .. سيكسرُ الكوبُ
فجأةً .. سيجدلُ العشُ
فجأةً .. سيرشقُ السهمُ
تماماً ..

مثلما فعلنا من قبل!

هل بدأتُ

هل تأخرتُ

أكنتُ أوجلُّ براءتي كلَّ هذا الوقت؟!

الموسيقى فى جسدى، سأعترف بما لم أرتكبه، ليس فى جيبي حبوبٌ مهدئة ولا خراطئ، ثم إننى لستُ متوتراً إلى هذا الحدِّ، فيروزُ لم تسرق اللّورَ، لم تهربْ بالشعاع، أعيدى تشكيلَ المثلث، هذه القصاصاتُ لا تسمعُ، سنكتشفُ سبباً وجيهاً للخوف، راثحتك فى فمى، سوف أتابعُ الأخبارَ، الأسهمُ ترتفعُ، مازلتُ أنظرُ رنتك، لم يغتلى أحدٌ، لكنَّ كائنات لا ترى تتسلَّقُ الجدرانَ، كائنات تشبهُ الحراسَ، صدقيني لم يتمَّ اغتيالى بعدُ، مازلتُ أتنفس، نعم.. نعم تناولتُ الغداءَ، لا أحدٌ يصرخُ بجانبى، إنَّهُ صريرُ بعضِ الأعشابِ السامةِ فى الشارع.

هل تأخرتُ قليلاً؟!

الساعةُ لا مباليةً، استيقظُ بلاطيور، بلا ضفافٍ تتدرجُ على قدمى، استيقظ عارياً من صوتك، عيني مُرهقةٌ ولونى مخطوفٌ، لاشيَ يقتلُ هذا الصداغَ، الصَّبَاحُ يمرُّ مثل لصرٍ ضريعٍ، لم أتعوّدُ هذا الإيقاعَ، كل هذه الشَّاراتِ الملوّنةِ لك، الكلماتُ المتساقطةُ من أعلى الجبلِ تشبهك، أفضلُ النهاياتِ المفتوحةَ، أفضلُ القصائدِ المجروحةَ بضعفها، لا أحبُّ تمثالَ الكاتبِ المصرى، مثل كلِّ الأطفالِ تخيلتُ شفاهاً للخبز، تخيلتُ مريئةً للشمسِ،

شجراً للنوم، هل كنت وحدى المغرمَ برمادِ هذا الخريفِ، بالنَّارِ التى يرقصُ
حولها العشبُ، هل كنتُ وحدى ابنَ هذا الزجاجِ، لن تصداً أغنيتى،
صباحاتُ طريّةٍ ستمر، نوافذُ غامضةٍ الأطوارِ تعلو.

آه.. ربما أعودُ إلى نفسِ النقطة، فى نفسِ الكراسِ!

هل بدأتُ

هل تأخرتُ

أكنتُ أوجلُ براءتى كلَّ هذا الوقتِ

مَنْ يدقُ البابَ

الرياحُ على مضضٍ تتشمَّمُ الأشجارَ

مازلتُ قادراً..

على الذهابِ إلى المرأةِ.

سوف لا أنتظرُ

بحذر.

سوف تلقينَ أسلحتك

ليس للعطشِ رصيفٌ.

لحضوركِ الليلةَ طعمُ الغرابةِ، اختارَ شوكةَ الصَّبَّارِ، الورمُ الخفيفُ فى
إصبعك يمنحنى انطباعاً سيئاً عن الصحراءِ، سأكتفى بالعصيرِ، ليكنْ،
أحبُّ عبدالناصر، الاسطورةُ لا تُورثُ، يوماً ما سأبتكرُ معطفاً للتمردِ، لن

يزعجك أن أجعل الحزام على شكلِ حدوة الحصان، أو خطى العنكبوت،
من الأجدى أن نبحت عن ضّمادات للنوم، أحتاجُ ثمرةً قليلةً النضج، ربما
أعرفُ في اللحظة الأخيرة، كيف أرفعُ كلَّ هذا الثقل، البداةُ ليستُ
عصفورة المكان، من المفترض أن نكتشفَ مهمةً جديدةً للظلّ، كلُّ هذه
التمارين فشلتُ في إلغائي، سأعلقُ تميمتي على جذع غيمةٍ حتى لا تتسرّبَ
من عظامك، سأقترحُ ثلاثةً مداخلَ للمساء، ليس بينها الدهاءُ أو الحيلةُ،
هل أتمتُ قراءةَ جسدك، لا تكثرني بالخطوطِ المعوجةِ في حنايا السطور،
كنتُ أفضُّ اشتباكَ الكواكبِ، أيضاً لا تكثرني بالدوائرِ المبهمةِ في سرّةِ
الهوامشِ، كنتُ أنقذُ الفراغَ من حمى النّفاسِ، كنتُ أنتظرُك، أكتشفُ حريةَ
الجرحِ أو الموتِ، أمرقُ في أنيابِ الضوء، لا أذكرُ كيف عبرنا الجسرَ، سوائِلُ
سوداءُ تنزلُ من سترّةِ الفضاء، تتمسّحُ في الملاءِ، مراراً كنتُ قربَ النافذةِ،
لم أجدُ سَمَكاً على الزجاجِ، أو رمحاً في عباءَةِ المطرِ.

هل وصلتُ

هل بدأتُ

هل تأخرتُ قليلاً

أكنتُ أوّجلاً براءتي كلَّ هذا الوقت؟!

صاحب صاحبي

عمنا سليمان عبد الله الكاتب المعروف «لايصوم في رجب»، والسبب في هذا انه «لا يعجبه العجب» حسبما يقول المثل الشهير. فمعظم الأشياء في هذا الكون خطأ، غالبية الخلق على خطأ، وسلوكهم في احسن الاحوال.. خطأ في خطأ. وأعترف مقرأً باننى أوافقُه غالبًا، وأختلف معه نادرًا. ويرغم هذا كله فقد أغرقنى في حيرة بلا قرار، بسبب احتفائه الشديد بهذا الشخص!! ذلك الذى بدأت معرفتى به من خلال حكايات راح يقصها عنه صاحبي العم سليمان في إعجاب صريح.

في البداية قلت إنه لا بد أن يكون شخصاً رائعاً ذلك الذى يمتدحه العم سليمان. ثم زادت معرفتى به خطوة حين أخبرنى العم سليمان أن صاحبه هذا هو نجل شاعر غنائى كبير .. فقامت بتلاوة اسمه الثلاثى: ناجى محمود الشناوى.. وقلت . اقبله. ولأن عمنا سليمان كان يفرط في إعجابه، بل حبه ، لناجى الشناوى، فلم يكن يفوت يوماً واحداً دون أن يذهب لمقابلته في مقهى المثقفين المعروف بالقاهرة. وهناك قابلته. وبعد دقائق معدودة دمت على أننى قابلته.. وقلت ليتنى ما قابلته لماذا؟ لا اعرف السبب تحديداً، لكنه شعور عارم انتابنى بعدم الارتياح ناحيته. فمعظم الوقت كان المدعو ناجى الشناوى مكباً على طاولة النرد لا يرفع وجهه عنها، اللهم إلا إذا ضحك على تعليق سخيف، أو أطلق هو تعليقاً أكثر سخفاً. لماذا اقول هذا؟ لانه حقيقة شعورى كما ذكرت انفا ونتيجة استقرائى للرجل.. وأشياء أخرى غامضة..

ربما أكون ظلمته، ويكون سبب موقفى هذا تجارب سابقة، بمعنى أننى اعرف عن قرب شديد أبناء مفكرين وأدباء ونقاد كبار كلٌ منهم - رجلاً أو سيدة - عبثاً على قيمة أبيه الفكرية أو الأدبية أو النقدية.. فقيمة أبيه في وادٍ وقيمته هو في وادٍ

آخر.. وشفتان ما بين الاثنين، اللهم إلا في الاسم الذي تحمله هوية الابن. وطالما رننت إن جدًا وإن هرلاً أمام بعض أولئك الأبناء، إنه مكان الأجدر أن أكرن أنا بنين العملاق فلان لا أنت.. لصلتي بعمله، وسيرى على دربه بل حبي له.. فإذا بالابن الملعن يفضب، أو يضحك لهذه النكتة!! وكثيراً ما كنت أضرب كفاً بكف مردداً بعد مقابلة واحد من هؤلاء: ألا سامح الله فلانا!!

وذلك اليوم، كان ينبغي أن أضيف إلى أسماء الأبناء الذين يتصلون بالعائلة عن طريق أسمائهم فقط اسماً جديداً، هو: ناجي محمود الشناوى.

كنت مضطراً أن أجلس إلى جواره غالباً انتظاراً للعم سليمان المنهمك وإيأه في مباراة ترد ساخنة. ورغم جهلى باللعبة، فقد كنت أفهم أن المنتصر دائماً هو ناجي الشناوى، فيزيد سخطى عليه، خاصة أنه يظل طيلة الوقت ساخراً من خصمه، كائنلاً له التهديد والوعيد عبر صوته الأجهش المستقر.. بالسحق في نهاية الشوط.

وذات مرة وكنت جالساً إلى جواره على مضض أمضغ ضيقى في مرارة انتظارك لتصرف العم سليمان فانهض معه، إذا بى هرزت راسى، فالتفت إلى ناجى بوجهه الذى يحتل مساحة ملحوظة من شارب ثقيل يزيد قسمات وجهه غلظة ونفورا، وقال لى وكأنه يطمئننى:

. لا تبتئس .. فانا أحاصره فى أربعة أماكن، وسينهزم هزيمة نكراء بلا أدنى شك.. وأشار بإصبع غليظة إلى أربعة مواضع بطاولة النرد فى كل منها قطعتان .. واحدة بيضاء وأخرى سوداء كثيية تعقلها عند الحافة البارزة. بينما كنت فى واقع الأمر أهز راسى أسفا على الرجل الذى ذهب مخطفاً تراثاً شعرياً غنائياً راقياً رفيع المستوى، وأبناً لا يُحسن فعلاً فى حياته غير هزيمة الخلق فى لعبة النرد والسخرية منهم وتوبيخهم أحياناً، والضحك بصوت «نشاز» طيلة الوقت.. ثم قفرت إلى خاطرى كلمات أغنية شهيرة كتبها محمود الشناوى والد هذا الشخص، فرحت أرددها بلا صوت. لهذا وحده كنت قد هرزت راسى.

وذات يوم، أخبرنى العم سليمان أنه لن يذهب إلى ندوة أدبية كبيرة كنا قد اتفقنا على الذهاب إليها معاً، حيث لا بد أن يتوجه من فوره إلى المحقى لمقابلة ناجى الشناوى.. الذى يبلغ - ذلك اليوم - الخمسين من عمره، وينبغي أن يهنته، فرفضت الذهاب معه. بل لم أنهب إلى الندوة حتى لا أفكر فى عدم مجيى صاحبنى العم سليمان فأتذكر صاحبه بالضرورة.

نسيت أن أذكر شيئاً مهماً جداً، فناجى الشناوى لم يكن صاحباً مباشراً للعم سليمان، بل كان صاحباً لأحد أصحابه الذى قدمهما إلى بعضهما فباتا صاحبيين. إذن فالصلة بيننا والحمد لله بعيدة جداً.. فهو - أى ناجى الشناوى - صاحب صاحبنى.

وعند افتتاح العام الجديد قلت أذهب لتهنتة العم سليمان. وما إن جلسنا فى غرفة صالونه الدافئة نحسب الشاى، حتى لحت على المنضدة كتيئاً جديداً فى هيئته ولون غلافه. فعددت يدى التقطه، فقرأت: «تمنى لو رأى البحر.. قصص ناجى

الشناوى. قلبت الكتاب إلى خلفه فإذا بصورة المؤلف تملأ الغلاف الأخير!! وكان اسمه فى الغلاف الأول غير كاف لاستفزازى. فاعدت الكتيب إلى سابق موضعه فى سرعة من لدغه عقرب، ومعلقاً فى سخرية:

- يكتب قصصاً!! ماله والأدب.. هو للزرد فقط، والزرد له فقط.

بينما راح العم سليمان يفيض فى الحديث عن روعة قصص هذا الكتاب، وجمال أسلوب ناجى، وإتقانه التكثيف فى المواقف والدقة فى التعبير.. و.. فقممت بمحاولة شاقة لتحويل وجهة حديثنا إلى موضوع آخر، وأنا أحكم غلق النافذة اتقاءً للفتحة برد مفاجئة.. وأسهب فى المحاولة. لكنه فجأة قال لى وكأنه لم يسمع كلمة ماقلت أو يلتفت إليه البتة:

- الشيء الوحيد الذى ضايقنى فى هذه المجموعة القصصية...

والنقط أنفاسه، مستعداً كعادته لقول مهم. لكن قبل أن يكمل كلامه، وفى أقل من ثانية، دار بخاطرى تساؤل يوجز «استنكراً» معريداً فى رأسى.. فصحيح أن كتاباً عالميين كثيرين لم يكتبوا أعمالهم العظيمة قبل سنِّ الخمسين، لكن هؤلاء أنفقوا سنين ما قبل الإبداع فى تثقيف أنفسهم وصقل أدواتهم، حتى إذا ما كتبوا بعد ذلك، خلّدت كتبهم أسماءً التى اقتضت - عن جدارة - تاريخ الأدب العالمى.. فليس بينهم بالتأكيد من أنفق نصف القرن أو يزيد فى لعبة الزرد والسخرية من البشر حتى لو كانوا أصدقائه، أو التهديد والوعيد بالسحق المحتم من أجل مكسب تافه. كما أنه من المستبعد تماماً أن يكون من هؤلاء الكتاب من يحاطط المرء منه ولا يميل إليه منذ أول مقابلة معه، ومن يمقت - حتى - ضحكاته وتستفزّه غلظة شاربه وأصابعه.. و.. وتحدث العم سليمان مكملاً:

- ... ذلك هو: الأخطاء المطبعية المريعة طيلة الكتاب. لقد ضايقتنى ضيقاً شديداً. انظر كل ذلك الكم من الأخطاء. وأشار بيده إلى الكتيب، داعياً إياى أن ألغظه من جديد. فلم أمد يدى. فاستحشنتى، فاجبت كذباً أنني لاحظت كثرتها. فأكمل قائلاً:

- ليتهم يهتمون فى النشر بالصحة الطباعية، بدلاً من مراقبة مهادنتها للنظام أو تلاولها عليه.. حتى لا يشوّه الأعمال العظيمة نقص كهذا، كان يمكن تلافيه بسهولة...

لم أسمع يقيةً ما قاله العم سليمان، فقد اصممتى البعشة إلا من صوت خواطرى!! فكيف يمتدح الرجل بهذا الكلام كله، وهو الذى «لا يصوم رجب»!! وكيف يستحق ذلك الشخص، صاحب صاحب صاحبى كل هذا الشأن، وهو الذى لا يرى إلا مكباً على طاولة الزرد، ولا يسمع إلا هازناً ساخراً متوعداً.. نشازاً؟! وفارق هذا - وربما قبله - فهو يهزم صاحبى.. أمامى.. فى لعبة الزرد السخيفة!؟

نهض العم سليمان إلى مكتبه ليكتب، وساد الصمت المكان، فمددت يدى بعد تردد طويل إلى الكتيب، وقرأت من جديد: «تمنى لو رأى البحر.. قصص ناجى الشناوى». ثم قلبت الكتيب فرأيت الصورة، ومهمت بإعادته إلى موضعه.. لكن رجعتى أقلب الصفحات وأقرأ، متحدياً صاحب الاسم والصورة.. قرأت ... وظللت أقرأ حتى أتيت على الكتاب.

فيا لهول ما قرأت ... وبالهول ما فعل الكتاب بى..

ست عشرة قصة قصيرة تحوى كلٌ منها عالماً إنسانياً كاملاً متميزاً، ونموذجاً إنسانياً تاماً بقرته وضغفه. حياة يضطرع فيها الأحياء فيسقطون صرعى الإحباط أو يكادون.. وهم فى صراعهم المستميت يقارعون التنين اللطمة بالمقاومة، فيزيد لهم اللطعات بلا رحمة، لكنهم لا يتنازلون عن إنسانيتهم ولا يستسلمون حتى لحظة الانسحاق. الكل يتساقط، ولا أحد يعاون أحد، ولا أحد ينجو.. الكل يموت. الكل يموت.

ياله من عالم يحمل أفراده عناصر الحياة وعوامل الفناء.. هى الحياة بعينها.. عارية بغير ما كذب، وأيضاً بغير ما سوداوية مقصورة. فهكذا هى بالتمام والكمال فى عصر فقدان الطمأنينة. هى الحياة كما عشتها وكما أعيشها بصدق. هى الحياة برمتها هنا داخل هذا الكتاب.. كتاب ناجى الشناوى الذى أبدع فى تقديم تلك المعانى وغيرها إبداعاً فنياً راقياً عبر تلك القصص. ياله من كتاب، وياله من رجل مؤلفه. وبالهول ما فعل بى طيلة قصصه وصفحاته وسطوره وكلماته وحروفه. لقد جعلنى المؤلف يطلا طيلة كتابه. فالمأساوات الست عشرة لى. أنا عشتها وقضيت خلالها إجمالاً وتفصيلاً.. قضيت دون أن يترقم أحد على أو يلتفت. فانا .. أنا الذى «تمنى لو رأى البحر..» فلکم تمنيت هذا..

لاحظت أن العلم سليمان واقف أمامى يحدثنى، بعد أن أعد شايًا جديدًا. وفهمت أنه يسألنى إن كان كتاب ناجى الشناوى قد أعجبنى. قلت وأنا أرشف الشاي اللذيذ، بينما توزع قطراته على ملابسى يد مرتجفة:

« ما أروع هذه المجموعة. هل كاتبها بحق هو صاحبنا ناجى الشناوى الجالس دائماً إلى طاولة الفرد والندى..

فرد مقاطعاً فى توجس سلیمانى معروف:

« هل سبق أن قرأت شيئاً من هذه القصص لمؤلف آخر؟

أجبت متنهداً فى عمق، بعد أن تخيلت حياتى وقد لخصها شريط سينمائى سريع فى ستة عشر مشهداً مكثفاً:

« كلاً البتة. لكنها الروعة التى دفعتنى إلى السؤال. ما كل هذا الجمال !!! ولكن، أحق أن هذا هو الكتاب الأول

لصاحبنا؟

« أجل.

« ألا تفكر فى مقابلته الليلة؟

« عندى عمل مهم ينهى إنجازة.. ساقابله غدا.

« ولم لا يكون الليلة؟

وحاولت استنهاضه، فاضفت:

.. ألا تريد أن تتأثر من هزيمة ليلة أمس؟

فاجاب مبتسماً:

.. غداً سأهزمه.

وقام إلى مكتبه وأوراقه.

زاد قلقي. وبعد أن انتهيت من شرب الشاي في عجلة، ألقيت نظرة أخيرة على غلاف الكتاب: «تمنى لو رأى البحر.. قصص ناجي الشناوى». وبمركبة عفوية قلبت الكتاب إلى الناحية الأخرى، فإذا بصورة ناجي تزين الغلاف الأخير. لاحظت أنه يضحك وأن شاربه العريض البديع يصفى جمالاً على ملامحه الشرقية الأصلية التي تكشف بجلاء أنه ابن الشاعر المبدع محمود الشناوى رحمه الله. إنه يضحك مطرقاً في حياء، وكأنه يريد لى آيات إعجابى الشديد بقصصه الرائعة.

كان صدرى يمدو بعاطفة فيأخذه وأنا أقطع الطريق على قدمي مسرعاً إلى مقهى المثقفين في وسط القاهرة لمقابلة ناجي الشناوى. وهناك رأيته.. كان جالساً قبالة أحد الكتاب، لا أذكره، مكباً على طاولة الزرد ضاحكاً في مرح رقيق. وكان صوته الشجي يزداد قرباً وشجواً كلما اقتربت منه. فاجلته بصرية قوية ودودة على كتفه أثارت انتباه الحاضرين، ثم انهضته عنوة واحتضنته ورحت أقبلة في شوق شديد.

بعد أن احتضنت النسخة التي أعطانها صديقي الحميم ناجي محمود الشناوى من مجموعته القصصية «مهوراً بتوقيعه، جلست قبالة أنصت لصوته الرخيم وضحكاته الغريفة، وأتابع أصابعه الرشيقة يحمل القطع السوداء والبيضاء .. ناقلاً إياها فوق الطاولة من موضع إلى آخر.. ملقناً إياى أسرار لعبة الترد.



عبد اللطيف زيدان

ترى هل كان يدري جوزيف بوليتزر؛ الناشر ومؤسس جريدة العالم الأمريكية؛ أن الجائزة المنوطة باسمه سيكتب لها الدوام والشهرة؟ لقد ترك مليوني دولار لإنشاء كلية الدراسات العليا للصحافة بجامعة كولومبيا التي تقبع في مدينة نيويورك سنة ١٩١٢.

ولم يلجأ القائمون على أمر هذه النقود إلى البحث عن مآزيم الخاصة كما يحدث في بلاد العالم الثالث؛ بل أنشأوا جائزة بوليتزر بجزء من هذه النقود في مجالات الصحافة، والأدب، والدراما، والموسيقى، وأفضل بحث علمي في كافة المجالات، والخدمات العامة.... وأعطيت الجائزة سنة ١٩١٧ لأول مرة.... وهي تمنح لعمل تم نشره في العام نفسه (حتى الأول من نوفمبر)، أما إعلان الجائزة الذي تصدر له الأيقون النيويوركية؛ فيكون مع حلول فصل الربيع فمن هو الأديب السعيد الحظ الذي انتشى حينما استمع إلى اسمه وهو يدوي في القاعة هذا العام، وما هي الرواية التي مهدت له الطريق ليتقافز حوله الإعلاميون والناشرون؟!

إنه «ريتشارد فورده» الذي خرج إلى الدنيا سنة ١٩٤٤ من دفل في الجنوب الأمريكي.... أبوه بائع جوال، وافته النية بعد صراع مرير مع المرض؛ ليشب مع جديه اللذين كانا يديران أحد الفنادق. ويشد الرجال وهو في فترة المراهقة إلى أركانساس؛ حيث أبعدته أمه عن طائلة قوانين المحضنة.... ويكره المود ويستقيم؛ فيذهب إلى الجامعة بولاية ميتشيجان لدراسة الأدب، وهناك يخفق القلب لكريستينا هفسلي؛ التي تزوجها فيما بعد.... ويعد تخرجه يقوم بالتدريس في مدرسة ثانوية، ويشد الرجال مرة أخرى إلى «سانت لويس» لدراسة القانون

جائزتا

فوكنر وبوليتزر

من نصيب

ريتشارد فورده

في لحظات من هيام... ريتشارد فورد؛ الدارس والمحاضر الجواب... هامي الكتابة تراوده عن نفسها، ولكنه قد شغفها حباً! وهل يستطيع مقاومة مرواقتها وهو لا يملك قدرة يوسف عليه السلام في الصمد والمنع؟! لقد انزلق بكليته إلى غياهب حب الكتابة؛ فيما تحتويه بصدر جنون، وأما يلاقى حتفه، وما أكثر الراجمين الراضين في القرار السحيق؛ ما هي تمنيه وترغبه وتهدمه بثقة، وما هو يشرع الأقلام، ويحشد الذهن.

ويبسط الصحف... فلنكن الرواية الأولى في أرضه، أرض الجنوب التي لا يستطيع الهرب من فكائها... إنها «قطعة من قلبي»... تدور أحداث هذه الرواية في أركانساس بعد عبور واحد من الشخصيتين المحوريتين؛ قادما من كاليفورنيا؛ ليقم هناك. الشخصيات الأخرى نماذج قوطية جنوبية لا يرسمها إلا جنوبي... بعد ثمانى سنوات زواج قسماها مع «جاسكي» يترك «روبارد» منزلهما في كاليفورنيا، ويقود شاحنته إلى شاطئ أركانساس على نهر الميسيسيبي... هناك وفي المدينة الغافية المسماة «هيلينا» سوف يعاشر «بيونا» التي كان على علاقة قصيرة معها منذ اثني عشر عاما... أي باث يشد الرجال إلى هوة جنون العشاق؟ إنه لم يتحمل عبارات الاستفهام التي أرسلتها له هذه المرأة بعد زواجها من رجل تدعى أنه ليس من أولى النهي؛ وما عليه إلا أن يجيء ليصل ما انتقل...

إن «روبارد» الذي واثه شعور بأنه فقد حلاوة زواجه، وطلاوتها؛ يعلم أن التورط مع زوجة رجل آخر أمر لا تصمد عقبا... لكن إذا ما مزق القلب أسلاك الاتصال مع العقل؛ فالقرار لا محالة له! ويصمم العاشق الولهان على تنفيذ ما انتواه... حيث تبدأ أحداث

في جامعة واشنطن... ويضنيه البقاء بلا سفر أو مزيد من الخبرات؛ فيعمل لفترة مساعداً للتحرير في مجلة تجارية لوائية بمدينة نيويورك. عرس في جامعة كاليفورنيا مع كل من الابيين «اوكل هال» «إي. إل. دكتوروو» ثم عاش في شيكاغو، ومكسيكو حيث تدور أحداث روايته «الحظ المطلق». وقام بالتدريس في جامعات ميتشيجان وبرنستون، وكليتي؛ «جودارد» و«وليامز».

ومن أطرف ما قاله في إحدى المحلات سنة ١٩٩٠؛ إنه قد عاش في اثني عشر مكاناً على مدار الـ١١٠ وعشرين عاماً الأخيرة!

وما تزال لكتبه الجنوبية تغلف صوته، ولكنه لا يحب أن يلقب بالكتّاب الجنوبي، وما الذي يشقيه من هذه الصفة التي تجعل منه سليلاً لـ«وليم فوكنر» ابن الجنوب الحاضر على جائزة نوبل سنة ١٩٥٠. والذي كان يعيش بالقرب من موطن كاتبنا، ولم يبرح ولايته «ميسيسيبي» معظم فترات حياته؟!

لا أحد يدري... وما ذكره في لقاء معه سنة ١٩٨٨ في ولاية «ميريلاند» بأنه لا يريد أن يعرف كتّاب جنوبي؛ لأن قصصه وشخصياته عالية، وإنما لا تعتمد على خاصية أي قطر أو إقليم معين لا يمكن أن يحضر عالية نجيب محفوظ المصري الروح. العائش في تراب وطنه، ولا عالية جارثيا ماركيث المفرق في المحلية، ولا عالية نادين جوردمر المنكبة على عالم وطنها جنوب إفريقيا.

على أية حال... فورد كتّاب يعيش على المنح والدخل الذي يأتي من كتاباته، والمحاضرات التي يلقيها... ولقد بدأ الكتابة الإبداعية متأثرًا ببعض الشيء

وعلاقات جديدة في أركنتاس؛ ليدرك مغية فعلته، ويقرر العودة إلى كاليفورنيا... حيث جفت منابع الحنان القديم ويكتب ريتشارد فوردي رواية ثانية بعنوان «الحظ المطلق»... بطلها «هارى كوين» ذو الواحد والثلاثين ربيعاً وهو ينتهي إلى معضلة التفكير؛ على خلاف «روبارد» الذى ترك «جاكى» فى الرواية السابقة؛ ونفذ التفكير.

وبالرغم من أن «كوين» اعرض ونأى بجانبه عن امرأة رائعة؛ فإنه لم يترك الفرصة تفلت؛ حينما كتبت إليه «رأى» تسأله عن مدى استعداده لمد يد العون فى تهريب أخيهما من السجن المكسيكى... ولما كان قائداً سابقاً لطائرة هليكوبتر فى فيتنام؛ فلهذه المهارة والقدرة العقلية لحساب التوقعات التى تمكنه من التعامل مع المسئولين الفاسدين فى السجن، والعالم الخفى للمكسيك... إن «هارى كوين» ينبذ فى النهاية فيتنام وألمها ومخازنها؛ ولن يترك الماضى يدير الأحداث، أو يمسك بتلابيبه، ولا هو بادئ الانزعاج من المستقبل كذلك.

لقد قرر أن يفهم من الحاضر... فهو العائش فى اللحظة الآنية ولا شيء سواها... يصفو ذهنه من قلق التشوف إلى المستقبل، أو التلمظ بذكريات الماضى إنه مقتنع بأن الحظ غير المحدود يأتى لهؤلاء الذين يعيشون فى الحاضر فقط... ولكن العيش فى الحاضر وحده ليس كافياً من أجل تجاوز العزلة ويعبر الزمن... سيكون كافياً فقط إذا ما عادت محبوبته «رأى».

إن «هارى كوين» ذا اللغة الضئيلة والشديدة الغوران؛ هو البطل المثل عند الكاتب «ريتشارد فوردي»... فى اللغة والمزاج... إنه سليل أبطال «أرنست هيمنجواى»... والمطالع لبداية الرواية سيدج - على حد

قول أحد النقاد الأمريكين.. واحدة من أفضل قطع النثر الوصفية التصويرية الموجودة فى كل أعمال فوردي. إنها تنكّرنا بهيمنجواى... وصف دقيق لمرامقين مكسيكيين من فتيان الملاكمة لم يكن يطاوعهما القلب فى البداية لضرب أحدهما الآخر... لكن قرب النهاية يلكن أحدهما عين الآخر؛ ليخرجها عن مجرها؛

ونأتى إلى واحدة من أفضل رواياته وهى «النقاد الرياضى» حيث يبدو فى شأياها تأثير الشاعر الإنجليزى جون كيتس «المتوفى سنة ١٨٢١» بشدة... فى كليهما يتأرجح الأسلوب بين نفى وإثبات الآلام المبرحة لدى كيتس تتجاوز أفاق اللحظات المؤقتة، والنقل من الحياة المباشرة نقلاً مباشراً... والنقاد الرياضى «فرانك باسكومب» عند فوردي يفعل فى اللغة ما يوجب استدعاء القصائد الغنائية العظيمة لكيتس... كان قد أوقف عمله ككاتب قصة، واتجه إلى ساحة النقد الرياضى.. ولم لا والمباريات الرياضية تعلمنا أنه ليس هناك نُسُخ لهم فى الحياة المباشرة؟ فعندما تنتهى المباراة يكون الأمر قد انتهى، وهكذا الحياة. وأى وجهة نظر أخرى هى اكثوية. الرياضة حياة سعيدة تماماً فى الحاضر... ألم تلاحظوا معى من قبل أن أبطال فوردي يعبرون عن رأيه بأهمية العيش فيما هو أنى.

إن الرياضى لا ينظر إلى جوانب عواطفه متعجباً ويأجأ عن البدائل من أجل ما يقول، أو ما يفكر فيه. بنفسه لا تتشطر، وليس لديه صدام مع الوجود المروع. وعلى ذلك فإن «فرانك باسكومب» مثل «كوين» بطل «الحظ المطلق»... فظاً مع نفسه، ولديه قدرة ضئيلة على احتمال الوجدانيات... إنه واقعى فظاً وحيثما تكن

كتابة القصص، وأصبح تاجراً للعقارات في ولاية
«نيوجيرسي»

تزوجت مطلقة، ووجد نفسه بإزاء ابنه «بول» الذي
يبلغ الخامسة عشرة؛ تدفعه تهمة سرقة قنينة خمر من
واجهة أحد المحلات، وله خصائص عدة... أظهرها طبعه
العنيف، والنباح المستمر - المتعذر تفسيره - لكليه،
ومشاكل نفسية أخرى. وعلى هذا انتوى فرانك أن يأخذ
ابنه في رحلة خلال أيام عطلة الربيع من يوليو (يوم
الاستقلال، أو عيد الاستقلال بترجمة أدق) مسلحاً
بنسخة من رائحة «ايهرسون».. «الاعتماد على النفس»....
يحدوه أمل في الوصول إلى أعماق مشاكل ولده، وحشو
الفجوة الحقيقية في حياة كل منهما، والقابلية بينهما..
إنه يطرح الأزمة ذات الحجم المصحى، والتي عاناها في
«الناقد الرياضي» وقد تبقى الآن ما يدعوه بفترة الشول
والشخص... إنه الجزء الذي يأتي بعد صراع هائل؛
يقود إلى الانتحار..

ولنا. أن تتابع ما ذكره بعض النقاد الأمريكيين عن
كتابات «ريتشارد فورود». أمثال «دين باكويولس»
الحدري الأبوي بجريدة «ميتشيغان ديلي»، والناقد الأدبية
المتخصصة جينيفر كينج...

«إن كتابة فورود لها من الثراء ما يكفي لإعطائك
الشعور بأنك تتركب سيارة حقيقية مع شخص، إن له
مقدرة التأثير على نقلك إلى نسمات الصيف، والشعور
بقيظ يوم حار. وتشمع عبير المروج الخضراء التي يكتب
عنها... سترى واللهفة بادية عليك كما يرى بتوق: السائح
المفعم بالحياة كل ما يتوالد أمام ناظريه، وسترى
الوجوه التي لفحتها الشمس. لن تواتيك القدرة على

المعرفة واضحة: تكون مميتة... والوصول إليها بمثابة
الانتحار. ويتطابق هذا مع الأفكار الصوفية الشرقية..
إن فلسفة «ريتشارد فورود»، ومواقف أبطاله التي تمتلئ
بالحكمة المستقاة من التجارب والمعرفة: رؤى تلقى ضباباً
على مشاهد الرائفة؛

وكان لابد أن نتحدث عن بعض أعمال هذا الكاتب
قبل أن نلج إلى روايته التي حصل بمقتضاها على جائزة
بوليتزر لعام ١٩٩٦. ونعني «يوم الاستقلال» ولا يخدعكم
هذا العنوان الذي قد يغري المتابعين للإعلانات
السينمائية الأجنبية فيظن أن الفيلم الأمريكي «يوم
الاستقلال» مأخوذ عن نفس الرواية... فلا علاقة بينهما
سوى العنوان؛ ومع ذلك فإن رواية «يوم الاستقلال» -
على حد قول الناقدة الأمريكية جينيفر كينج - مثل فيلم
سينمائي عظيم يخدرك: فتظن أنك لم تعد فوق مقعدك بل
أصبحت داخل المشهد نفسه بعد هبوطك في قلب شاشة
العرض!

إن الشخصيات تدفع بك إلى التفكير بطريقة
تصاعدية حول قضايا تصاعدية، وسوف يدرك القارئ
إلى أي درك هوى حقيق تلك العلاقات المتشابكة،
وستترجم جميعاً من التفكير بأن اللعب سيصبح
الموسيقى العذبة للحياة.

سوف تستحوذ تلك الشخصيات على كينونة من
يقراها، وسوف يحتفظ بهم، ولن يسمح بمنحهم عطلة؛
لكي لا يستعدوا عنه. ومن منا لا يبتغي دوام عبير
الأرض؟! في «يوم الاستقلال» ستجد «فرانك باسكومب»
بطل روايته «الناقد الرياضي»، والذي تخرج في جامعة
ميتشيغان: قد اعتزل مهنته كناقد رياضي، وعاد إلى

«إننى دائماً أفكر فى اتجاه بريخت الذى قال: (ما يريده الكاتب هو أن يكون بنفس الصوت، أو أن المرء دائماً ما يستخدم نفس الإستراتيجيات فى القصص... إنك تحاول أن تجعل عملك شاملاً قدر المستطاع. وربما يدعوك هذا للكتابة أو الحديث. وكلاهما مختلف جداً... وأنا لا أخلط الكتابة بالحديث أبداً، ولا أخلط صوتى الذى أتكلم به الآن مع الأصوات الموجودة فى كتبى»

إن البواعث الإنسانية هى اللغز الرئيسى فى روايات هورود... وذلك الغموض الذى لا تدعى شخصياته أنها تفهمه؛ يدعم القلب الإنسانى باحثاً عن فهم لماذا يكون منفصلاً عن العقل الإنسانى غالباً!

إن شخوصه تستطيع أن تكون مؤلمة من الناحية العاطفية، وريقة تماماً، ومثيرة للإعجاب فى أن واحد.... إذا انزلق أحدهم فى ورطة لا يستطيع السيطرة عليها والقدر يولد الحب، أو عشق الصخور، أو الموت عندما تتأصل شخوصه للسيطرة على حيواتهم..

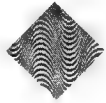
إن هناك جلاً ونيلأ فى هذا النضال، وكتابة لا توصف ولا تريم: ينقب عنها «ريتشارد هورود» لينقلها لنا.

وضع الكتاب جانباً؛ ليس بسبب الغموض والإثارة، ولكن لأنك لا تريد أن تترك الشخصية المصورة على «سلامك» المنزل تريم الإيجار... فائت فى مصاف المستأجرين الممارلين «إن هورود الذى اقتنص جائزة هوكس للرواية قبل جائزة بوليتزر بأسبوعين؛ يعد واحداً من المحترفين الماهرين فى كتابة النثر... كاتب جياش العاطفة، فياض المعانى، شديد المكر، كاظم فى أحاديثه... إنه بهذه المعانى ينهى روايته... عيد الاستقلال». إنه باختصار يكتب كل ما يؤدى إلى جهنم»

... فى رواية «الناقد الرياضى» التى تدور أحداثها فى نيو جيرسى سيعتقد المرء بسهولة أن هذا الكاتب؛ قضى كل حياته على الساحل الشرقى فى نيويورك ونيوجيرسى، ثم يعود فى مجموعته القصصية «ينابيع الصخور» يعطينا إحساساً بأنه قد شب فى مونتانا... وهكذا...

وعندما سئل عن الأصوات المشتركة فى «ينابيع الصخور» والتى تختلف بشدة عن الصوت المميز لتعليم وثقافة وفكر الناقد الرياضى... قال هورود:





الشعراء

(إلى أرواحهم، في سهرتها الأخيرة هناك، قرب الاسم)

١ - محمد الحمار الكنوني

الفراشةُ. تعلق الفراشةُ. تضرب باللون حدَّ النهار ودائرة الليل. في أول القوس تعلق. الفراشة - في هيبة الضوء، في لغزها - نجمة القطب ناشئة في الستار الشفيف الأخير الذي، حين تُسدله طفلة الأرض، ينشطرُ الوقتُ بحرّين ضيّدين. لم تلج النجمة البيت: إن لها موعداً في ساعة عينين نائمتين. فهل تعرفون الذي نام؟ هل تعرفون يديه؟ وهل قادكم مرةً في حدائق سهرته حيث يعطي النبات قناع النبات، ويعطي المدى طيره، والسرّاعيف إغواءها، والأراوى قانون هجرتها في الفجاج، ويُسعلُ في شرفٍ في الكلام قناديل يقدحها بالأنين؟

أَلَمْ تَرَوْا الضُّوَّةَ خَلْفَ التَّلَالِ فَيَنْزِلَ سَرْبُ السُّنُونُو عَلَى حَبْلِ
 أَنْفَاسِكُمْ؟ هَلْ كَتَبْتُمْ عَلَى حَجَرٍ مِجْرَةَ الرِّيحِ؟ هَلْ جَبَّيْتُمْ الْأَرْضَ
 هَازِينَ بِالْكَفِّ صَقْرًا وَعَيْنِينَ جَارِحَتَيْنِ لَكِي تَجْعَلُوا الْأَرْضَ بَوَابًا؟
 فَدَعُوهُ يَنْمُ قَرَبَ أَشْيَائِهِ: زَهْرَةُ الْكَيْمِيَاءِ الْبَرِيَّةِ، مَصْبَاحُهُ، حَبْرُهُ
 الْمَلِكِيُّ وَأَقْلَامُهُ وَصَبَاحُ السُّنُونُو الَّذِي ابْتَدَعْتَهُ يَدَاهُ جَنَاحًا جَنَاحًا،
 وَغَيْمَتِهِ، وَالْمَرَايَا الَّتِي كَانَتْ فِي بَهْرِهَا اللَّانْهَائِي يَرَعَى الظَّلَالَ
 وَيُطْلِقُ رَغْبَتَهُ كَرَمَةَ الْمَلِكِ، يَمْنَحُ كَفِّهِ أَنْ تَحْكُمَا. تِلْكَ نَجْمَتُهُ.
 تِلْكَ حَارِسَةُ الرُّوحِ. لَمْ تَكُنِ الْأَرْضُ بَيْتًا لِعُرْبَتِهِ، لَمْ تَكُنْ فِي
 غُبَارِ السُّطُوطِ نُصْبًا إِلَيْهِ يَسُوقُ الْقَرَابِينَ حَتَّى تُضَيَّءَ قُرَى دَمِيهَا
 الضُّوَّةُ. لَمْ يَكُنِ الْآفَقُ إِلَّا امْتِدَادًا لِإِيمَانِهِ إِنْ أَشَارَ إِلَى طَائِرٍ يَرِفُ
 الشَّجَرُ الْمُرْفُ فَوْقَ الصَّدَاحِ لِيَعِزَّ لَهُ. سَيُقَالُ لَهُ: قُمْ فَيَمْشِي وَثِدًا
 لِيَرَهَقُ طَائِرُهُ وَحِشَّةَ الشَّجَرَاتِ.

سُيَسَّالُ: بَكَرْتُ يَا صَاحِبَ الظِّلِّ، بُكَرْتُ كَيْفَ هَجَرْتَ يَدَيْكَ
 مَعْلَقَتَيْنِ عَلَى تَعَبٍ فِي كِمَالِ الْإِشَارَةِ؟ كَيْفَ سَبَقْتَ إِلَى حَجَرِ
 اللَّيْلِ؟ أَنْظُرْ، غُدَافُ الْبَيَاضِ يَمُدُّ كُسُوفَ جَنَاحِيهِ خَلْفَكَ كَمَا
 يَشْمَلُ الْأَرْضَ، أَنْظُرْ سَيِّهَمِسُ: «فَاكْهَةُ الصَّمْتِ تَنْضِجُ فِي
 شَفْتِي، وَحَنْجُرَتِي امْتَلَأَتْ بِالْغِيَابِ».

نَجْمَةٌ لَشُرُودِ يَدَيْهِ، وَهَدَايَةِ قُرْبِ جِذْرِ النَّهَارِ
دَعْوُهُ يَنْمُ كَالْمَلُوكِ
وَكَفَاهُ مَبْسُوطَتَانِ كَأَنَّ أَرْضَنَا لِحَيْوَلِ الْبَرَارِىِ أَعْتَبَهَا.

٢ - عبد الله راجع

لَمْ أَكُنْ هَاهُنَا
حَارِسًا لِلَّذِينَ أَتَوْنَا مِنْ شُمُوسِ السَّوَاوِلِ
أَوْ مِنْ جِبَالٍ يُطَوِّحُ فِي رِيحِهَا النَّسْرُ
أَقْدَارَهُ وَفَرَائِسَهُ.

لَمْ أَكُنْ حَاطِئًا فِي الْمِيَادِينِ:
قِرْدَى النَّهَارِ
وَدَقَى الْمَدِيحِ
لَمْ يَكُنْ لِي وَجْهٌ
وَلَا رَأْيَةٌ

أو ذراعٌ يُطَيِّرُها، في سماءِ الهُتافِ، هُبوبي -
القبائلُ كانتُ خُسوفًا طويلاً
وهذا القبارُ
طالعٌ من حدائقِ محروقةٍ إن تَلَفْتُ
والشَّمْسُ مُهرٌ ذَبِیحُ

كنتُ أوسعُ هاويتي
بمقاديرَ تجعلُ موتى أجملَ
من سرّوةِ تسكُبُ الصّبحِ في جرّةِ الظّلِّ
كي تطلقَ الورشانَ
وتَهْدِلَ نائمةً
وحدها.

٣- أحمد بركات

سوف يبقى فوقَ سقْفِ الكلماتِ
واحداً

حُرّاً كَلْبَلَابِ الْجَبَلِ
يَتَدَلَّى بِعَصَافِيرِ
وَوَحْشٍ مِنْ حَفِيفِ الرُّوحِ،
يَنْهَالُ عَلَى مَائِدَةِ الشَّعْرِ
بَرْدَيْنِ مِنَ الْعَتَمَةِ وَالنُّورِ
وَيَصْغِي لَشُعَاعِ قَادِحٍ فِي بُؤْبُؤِ الْجَارِحِ
إِنْ هَفَّ الْحَجَلُ
بَاحِثًا عَنْ أَفْقِ الصَّرَاخَةِ فِي سَمْتِ جَنَاحِيهِ،
وَفِي حُرِّيَّةِ الْكَائِنِ
فِي مَا يَجْعَلُ الظِّلَّ بِلَادًا
وَيَسْمَى الشَّجَرَاتِ
حَيْرَةَ الْكَائِنِ فِي أَشْكَالِهِ الْحَامِ.

سَيَعْلُو -
كَفَّهُ أَعْمَقُ مِنْ شَمْسِ الْبَرَاهِينِ

وإِيمَاؤُهُ فَجَرُ التَّزْيِفِ

سَيُصْفَى شَمْسُهُ الْأُخْرَى
بِظِلِّ وَغِيَابِ وَشَتَاتٍ
لَيَرَوْهَا مُسْتَكْفَيْنَ أَمَامَ الْبَحْرِ
مَادِّينَ التَّرَاقِي نَحْوَ هَامَاتِ التَّمَائِيلِ
الَّتِي تَنْكَسِفُ.

كَلَّمَا ارْتَدُّوا إِلَى أَسْوَارِهِمْ
كَيْ يَرْفَعُوهَا
مَلَأَتْ أَيْدِيَهُمْ رِيحُ الطَّلَلِ.

(القنيطرة، المغرب)

ذاكرة الفراغ



يقف أمام بوابته قائل النفس، مسمر القدمين، متيئساً مثل جذع ميت... خيط من وهم يتلجلج في العينين الكاميتين، وهم من جرح غائر في الروح، يندمل ببطء شديد، ينفذه من حين لآخر مذكراً إياه بأخر الذي رحلوا...

الراطلون محض أشباح تفتفي تارة وتشاكس الرأس للثقل بفبار العمر تارة أخرى.. يد ناعلة بأصابع محروقة تلوح لمن لم يعد لهم أي وجود... جسد أمتصته سنوات الجوع والحروب وانتظار الذي لا أمل في مجيئه...

الفراغ الذين يعمرون بالقرب منه، يحدقون إليه، بريبة مرة ويعدم أكرثات مرة ثانية، وهو بجسده الناحل يقبض بيده الملوحة على الفراغ، ويرى ما لا يراه الآخرون...

في الرأس المثقل تتشكل الصور وتأخذ أبعاداً مضطربة لجدار لا تطاله قامة الرجال، خلف الجدار بناء ضخم لا أحد يعرف ما تحويه غرفه السرية، وليس من أحد . في الأزمنة الغابرة . فك لغز أنفاقه المعتمة، كان الأمر يشبه إلى حد ما ذلك الخط الفاصل بين الحياة والموت، أو هو الموت الذي لا رجعة منه.. أطلق على الأجداد «نرب الصد مارد» ودرج الآباء حواسهم على التفاضلي، أما الأبناء فقد تناقلوا أخباره مثل حكايات خرافية استلثتها طفولتهم من أفواه العجائز...

- معتوه هذا الرجل

قالت امرأة لصبي في العاشرة وهي تنهره.

كان الرجل قد أسقط.. للتو.. يده اليمنى ووقع اليسرى للتلويح.. تطلع الصبي إليه، تلفت حيث تشير اليد الملوحة، وإذا لم ير شيئاً ارتبك وأطلق ساقيه واكفأ إلى الجهة المقابلة من الشارع.. من هناك راح يلقى نظرة أخيرة على الرجل قبل أن يغيب خلف بناء بيتي مهجور...

الشارع ضيق، يبدو جسده المسفلت الملتوى مثل أفعى.. تحت أشعة الشمس الحارقة.. بيوت الفقراء تحتل جوانبه، متناثرة على غير اتساق، تنتصب على بعد أمتار منها (كُور) الطابوق التي تنفث دخانها الأسود ليل نهار، أما الجانب الثاني فقد انكشف للفضاء الشاسع والنباتات الشوكية...

في هذا الجانب وقف الرجل (المعتوه) يعمل على كتفيه سنوات عمره المستعصية على التحديد، يمكننا أن نقدرها بثلاثين، ولا غرابة إن كانت خمسين سنة، فالهروب التي خاضها أشعلت رأسه شيئاً، والجوع امتص نضارة وجهه ففرته التجاعيد بلا رحمة..

وقف مثل جذع متيس، ظهره إلى البيوت، ووجهه نحو الفضاء الممتد حيث يرى ما لا يراه العابرين:

- إنهم يرحلون

قالها بعد دهر من الصمت والصبر معاً، في الوقت الذي كان أحدهم يمر بالقرب منه بسخريه لازعة.. دعهم.. قال عابر السبيل - وربما وجدوا حياة أفضل وكمن يتشبث بقشة في بحر هائج صرخ المعتوه:

- إلى أين يذهبون؟ قل لي إلى أين؟ انتزع عابر السبيل جسده بمشقة من بين الأصابع الناخرة، وحث الخطى.

- ما الذي دعاك للحديث معي؟

- إياك أن تتورط ثانية.

غامت العينان في المدى الشاسع كأن شيئاً لم يحدث من قبل، وعادت اليد الناحلة للتلويح، فيما انفض الناس من حوله.

جدار البوابة - في رأسه - يأخذ أبعاداً واضحة هذه المرة.. جدار طويل شاهق ينتهي من الأعلى بدوائر من أسلاك شائكة وكسر زجاج نائنة، البوابة الحديدية شائخة مغلفة، يحرسها أربعة جنود - سنعرف في السنوات اللاحقة أنهم تحولوا إلى تماثيل حائلة اللون - بحراب وخناجر ورشاشات، بسكاكين ذات اتصال مستنة وامضة، بشحنات حادة شرسة، تتقدمهم بضع دعامات كونكريتية كمصدرات للطوارئ.

كان الرجل قد وضع كفيه على وجهه وأجهش في البكاء، عند اللحظة التي مرت بها عربة حمل مسرعة وانحرفت قليلاً عن الشارع إلى الرصيف الترابي، مثيرةً غباراً كثيفاً، وإذا انتقم، أخذ معه شاة مالح كان آخر ما تبقى في العينين اللامعتين..

هجاة - كمن سمع صوتاً يناهيه - انتفض المتهو، وتقدم بضع خطوات إلى أمام، ثم - بحماس شديد - فرد يديه محتضناً الفراغ، راسماً على شفثيه ابتسامة غامضة قبل أن يسقط مغشياً عليه..

بيوت الفقراء لم تعد متناثرة، فقد احتلت مسافة واسعة من الأرض، تشابهت في الشكل مثلما تماثلت في الأحران..

البوابة التي لا يراها العابرون اتسعت، والبناء الشاهق امتد لمسافة بعيدة..

الحراس تكاثروا، بعيون زجاجية لا تطرف، اختفت السكاكين والحراب والخنجر وحلت محلها أجهزة رصد بأزرار ملونة، تطلق - عند الحاجة - أسلحة غير مرئية..

الهنديان أصبح مسموعاً، الفراغ اكتظ بأشباح الراحلين، والواظون للتوبيخ سدوا منافذ الفراغ.....

إنهم يلوحون، والغرياء، العابرون، ما عادوا يلقون النظر إليهم.

بغداد





مدوح عبد العليم

صورة العربي في القصة العبرية

(لطيفة) يزعم موشيه بأنه التقاها في إحدى (المستوطنات)، ونشرت في صحيفة روسيا.

وكتب سميلنسكي ست أقاصيص، نشرت عام ١٩٨٤م بعنوان (العرب)، ومات موشيه سميلنسكي عام ١٩٥٣م وأطلق اسمه على المستوطنات الزراعية (شعبة موسى) والتي تقع في شمال النقب.

وتحت عنوان (دراسة في مضمون وعناصر الأقاصيص)، يعرض الكاتب «في قصة الكتب» نموذجاً لعربي يدعى أنه عرفه وجلس معه، رجل أسود البشرة اشترى والده عبداً من سوق محرية وكان راعياً للغنم. وكانت مقدة الابن صاحب الكلب أنه من أصحاب البشرة السوداء. ولقد بالغ سميلنسكي

الانتماء في المجتمعات التي يعيشون فيها للخروج من العزلة الاجتماعية.

عندما زار سميلنسكي سويسرا عام ١٩٠٦م طلب منه صحفي يهودي أن يكتب شيئاً عن العرب الذين عرفهم من خلال عمله بالزراعة في فلسطين، فكذا دخل موشيه الأدب بطريق المصادفة على الرغم من أنه من أسرة أديبة. فقد كان أخوه منيرسكو أديباً عبرياً وله كتابات عن حياة اليهود في أوكرانيا، وابن أخيه سميلنسكي يزهار الشهير (بسامح يزهار) من الأدباء المشهورين.

وكتب سميلنسكي قصته الأولى عندما دخل المستشفى، وعند زيارة الصحفي السويسري طلب منه الكتابة فكتب قصته الأولى التي تدور حول حياة العرب، بطلتها فتاة عربية تدعى

تقدم هنا صورة لبعض الأعمال التي تتناول الشخصية العربية في فلسطين من خلال كتاب (صورة العربي في القصة العبرية القصيرة دراسة حول مضمونها ترجمها وقدم لها الدكتور/ سيد سليمان عليان أستاذ اللغة العبرية بكلية الآداب جامعة عين شمس).

ويقدم المترجم في البداية لمحة عن المؤلف (موشيه سميلنسكي) الذي هاجر إلى فلسطين عام ١٨٩١ وهو في السابعة عشرة من أوروبا حيث كانت تسودها أفكار حركة التنوير اليهودية المسماة (الهسكالاه) التي قامت على غرار حركة التنوير الأوروبية التي سادت أوروبا في القرن الثامن عشر الميلادي. كانت (الهسكالاه) تدعو اليهود إلى

فى وصف عقيدته كثيرا، فهو العربى الوحيد فى القرية الأسود ولكن يهزا به ويلقبونه «بالشيطان الأسود». كرهه صاحب الكلب نفسه فكان يرك وجهه بالرمال حتى الامم ليتخلص من صراده بشرته. ذات يوم وجد كلبا بلا صاحب فأخذه ورياه كان يفعل معه ما لم يفعله لنفسه لدرجة أنه سرق اللبن من الأغنام ليطعمه فى أثناء مرضه، وكان يقتسم معه الخبز. ثم أراد الكاتب أن يظهر قسوة العرب، فبعد أن علم أصحاب الغنم بما فعله لكلبه أخذوا الكلب وضربوه حتى الموت. وظل الرجل ملتصقا به طوال حياته. وكان الرجل الأسود يمتنى الزواج وكان ذلك بعيد المثال بسبب بشرته وعدم كفاية النقود، وهنا يمدد الكاتب لشيء آخر، فصاحب الكلب لم يمتلك النقود إلا عندما جاء اليهود وكان قد تقدم به العمر لذا لم يتردد.

وفى القصة الثانية اختار الكاتب نموذجا مشوها لعربى قمى، فى صورة وحش آدمى لكنه يمتلك قلبا طيبا.

أما قصة «الموت من قبة» فتعد من غرائب الأقاصيص أو من الفولكلور المتوارث. يطلها شيخ تهابه العرب وتشفق عليه فى الوقت نفسه، وأبناؤه يموتون فى سن صغيرة، إذا قبلا امرأة تحل عليهم لعنة النساء. ومات الشيخ ثلاثة أبناء أما الرابع فقد أراد الحفاظ

عليه، فاجتمع الشيوخ مع درويش سيعة أيام ثم قرروا إبعاد الصبي عن النساء، ثم طلب الدرويش غسل الأرجل للصلاة (يتخيل سميلنسكى أن مجرد غسل الأرجل يعنى الوضوء فى الإسلام) وبقي الابن والأب فى خيمة تبعد عن خيام القبيلة حتى الثالثة عشرة، وهنا أقسم الكاتب عاداته الدينية عندما مزج بين احتفال اليهودية ببورغ الصبي سن الثالثة عشرة واحتفال الأب بابنه، ويسمى الولد (برمستاه) أى المكلف بتنفيذ أحكام الدين اليهودى.

وفى قصة بنت الشيخ انتقل الكاتب إلى محور آخر فإراد أن ينقل صورة عن حياة العرب القبلية وعلاقتهم بالقبائل المجاورة لهم؛ فقد أظهر هذه القبائل فى حالة خلاف وتناحر دائمين، فيعرض لخلاف بين قبيلتين قبيلة جبلى التى يترزعها الشيخ إبراهيم وهى القبيلة الأكثر عددا والتى تنجب الأولاد الذكور بكثرة، وقبيلة شهلى التى يترزعها الشيخ عبد الله وهى القبيلة الأقل عددا والتى تنجب الإناث فقط. مات الشيوخان وظل الخلاف قائما بين القبيلتين حول قطعة أرض، وتحول هذا الخلاف إلى نوع من الغيرة تمثل فى رغبة شباب قبيلة جبلى فى الزواج من بنات قبيلة شهلى، وبالتحديد من جميلة الجميلات فاطمة بنت الشيخ خليل بن عبدالله شيخ القبيلة.

ويركز الكاتب فى هذا الجزء على انتشار شائعة أن ثمة علاقة محرمة تجمع بين فاطمة وابن الشيخ إبراهيم. من قبيلة جبلى - وأنها حامل منه وأن أهل القرية بدأوا التحدث عن فاطمة وأنها على علاقة حب مع ابن الشيخ إبراهيم الأصغر وبعد فترة بدأوا الحديث عن حمل فاطمة ثم بعد ذلك تحرشت بها النساء فى القبيلة وغربنها حتى الموت.

وبعد... فالنماذج التى أراد موسى سميلنسكى أن يعرضها فى أقاصيصه هى نماذج مشوهة، قصد بها كتابتها تشويه صورة العرب بشكل عام بدافع صهيونيته وأراد أن يكسب من خلالها مكانة أدبية عند اليهود والصهاينة الجدد وأن يحقق فى الوقت نفسه رغبة الصحفي الذى ألح عليه بأن يكتب فى الموضوعات التى كانت تمثل الرومانسية فى الأدب العبرى فى ذلك الوقت، وتستوى القراء.

ولقد كثرت الأخطاء الدينية والاجتماعية فى أقاصيص موسى سميلنسكى، منها:

كتابه للعبارات الإسلامية بشكل خاطئ، حيث أنه سمع عن الواقع ولم يعش، فاختار نماذج تلقائية بسيطة والفرض فيها كل التواصها بل زعم بأنه عايشها وعرفها عن قرب.

أضواء جديدة على العصر العثماني

والاقتصادي والفانوني والثقافي للمرحلة: كما أوضحت الأسباب التي تدفع التجار لإنفاق أموالهم في أنشطة تتصل بالتجارة اتصالاً مباشراً، مثل العمائر الكبرى، وإقراض الأموال للمتصلين بالسلطة، والإنفاق في الاستهلاك.

وجاء اختيار المؤلف لإبى طاقية دون غيره من التجار المعاصرين موضوعاً للدراسة، بسبب تروده على المحكمة الشرعية القريبة من محل إقامته أكثر من غيره من التجار، ولهذا جاءت سجلات المحكمة الشرعية مصدراً أساسياً للدراسة، حيث غطت الحُجج المسجلة كثيراً من

التاريخية، ومما عاصر سلاطين المماليك، والحملة الفرنسية على مصر، بالإضافة إلى انبهار المؤرخين بعصر محمد علي، مما جعلهم ينصرفون عن دراسة التاريخ العثماني، ودعم تلك الأسباب وقوع العصر العثماني في منطقة حدودية بين ميدان بحث مؤرخي العصر الوسطي والعصور الحديثة.

في المقدمة عالجت المؤلف المصادر والنماذج، وأشارت إلى أسباب لجونها لترجمة سيرة حياة ابو طاقية شاهيندر التجار، حيث أن تلك الترجمة تأتي في ضوء السياق العام الاجتماعي

صنوع مؤخرًا في القاهرة عن الدار المصرية اللبنانية كتاب الدكتور نللي هنا، الأستاذة بالجامعة الأمريكية بالقاهرة «تجار القاهرة في العصر العثماني»، وقام بترجمته وتقديمه الدكتور رؤوف عباس، أستاذ التاريخ الحديث بكلية الآداب جامعة القاهرة، ويقع الكتاب في ٢٧١ صفحة، وينقسم إلى مقدمة وسبعة فصول وخاتمة.

تناول التقديم أسباب إغراض المؤرخين عن دراسة التاريخ العثماني وحصرها في ندرة المصادر الأصلية، لوقوعه بين عصرين استقطبا الدراسات

الشركات والمعاملات والدعاري القضائية الخاصة بأبي طافية، كما قُدمت تعريفاً بزوجاته وعائلته، وبينت اشتغاله بالتجارة الدولية عبر البحر الأحمر، وتخصيص تلك السجلات مقارنة بغيره من البيوت التجارية مثل آل الرويعي، وآل الشجاعى وغيرهما، وتشير السجلات أيضاً إلى تعامل أبي طافية وبعض هؤلاء التجار في أموال تزيد عن المليون، وهو ما يشير إلى مدى ثراء تلك الطبقة التجارية، ووجود المليونيرات في مصر منذ العصر العثماني.

في الفصل الأول تناولت المؤلفه الرؤية العامة للحقبة التاريخية، فأوضحت فيه رؤية المؤرخين لتلك الحقبة، وعملت على أن تبين كيف قام التجار بجهد ملحوظ لتطوير الهياكل التجارية للأنماط الخاصة بنشاطهم، والتوافق مع الأوضاع المتغيرة داخل الدولة العثمانية، وكيف تم ذلك بمعدل من التوسع الاقتصادي الراسمالي الأوروبي، والكيفية التي عاد بها التجار لاحتلال موقع الصدارة من حيث الثروة والنفوذ الاجتماعي، وكيف كان لقب (شاهبندر التجار) الذي

حمله كبير طائفتهم قد حظى بقيمة اجتماعية كبيرة حتى مطلع القرن التاسع عشر. ودرست المؤلفه كيف تأثر نسق الزواج، وميكل المعائلة، والبيت بالثروة للتنامية، والمكانة العالية التي حققها التجار. وخرجت ببعض الملاحظات حول النظام القضائي فيما يتصل بإدارة دفة العمل التجاري، إذ تلقى ترجمة حياة أبو طافية الضوء على دور الحاكم في نشاط التجار، فلم يلجأ إليها للتقاضى، ولكن لتوثيق اتفاقاتهم، في الوقت الذي تراجع فيه دور الإدارة بشكل مساعد مختلف مؤسسات المجتمع على توسيع نطاق عملها ومجال نشاطها، بعد أن توقفت الدولة عن ممارسة بعض مهامها، وانتقلت إلي أيدي غيرها من المؤسسات. وقد حصن الدراسة الرأي الذاهب استمرار مستوى الإنتاج المعيشي حتى القرن التاسع عشر، حيث تثبت أنه تم تصدير كميات كبيرة من البضائع مثل الأرز والفلل والمنسوجات التيلية والسكر، وأن مساحة كبيرة تم تخصيصها لإنتاج هذه الحاصلات، وهو ما يؤكد وجود محاصيل نقدية قبل القرن التاسع عشر بوقت طويل، وتدحض

إجماع المؤرخين باتسام الاقتصاد المصري فيها بالطابع المعاش.

ويتناول الفصل الثاني عائلات التجار والبيوت التجارية العائلية، ويعالج مسألة قيام المجتمع بفرض ضوابط والتزامات معينة على سلوك الأفراد، ومع ذلك أمكن الخروج عن إطار تلك الضوابط واستطاع الأفراد التعبير عن أنفسهم، ولعل أبو طافية كان مثالاً على ذلك، حيث استطاع أن يشق طريقه في مختلف مراحل الحياة، وفقاً للظروف التي واجهته، إذ كان من أسرة من التجار الشوام الذين استقروا بالقاهرة، ومع استمرار صلاته بأصوله الشامية لوقت طويل إلا أنه استطاع أن يكون أكثر اندماجاً في الشريحة العليا من المجتمع القاهري. وكان أول الألقاب التي حملها أبو طافية هو لقب (الفواجسة). وأصبح (شاهبندر التجار) عام ١٦١٣م وهو أرفع الألقاب في الحياة الاجتماعية للمدينة، وهو منصب لا يورث، وكان متناً لأكثر التجار نجاحاً واستحقاقاً وأرقى المناصب غير السياسية، يحتل صاحبه الحظوة عند السلطات الحاكمة وعالجت المؤلفه في الفصل نفسه حركة هجرة

التجار الشوام للقاهرة، في ضوء هجرة والد أبو طاقية، وكيف استقر بالقاهرة، وكيف تمت تنشئة إسماعيل أبو طاقية بها.

وتحدث الفصل الثالث عن مياكل التجارة، حيث تناول تحليل الهياكل التجارية التي استخدمها جيل أبو طاقية، وهنا نعمم المؤلفة استنتاجاتها، وتقوم بدراسة تاريخ التجارة ليس اعتماداً على المصادر الأوروبية، ولكن اعتماداً على أرشيف المحكمة الشرعية، فقد ردت في ذلك الفصل على ادعاءات المؤرخين لتفسير سهولة اختراق التجار الأوروبيين للأسواق العشائية بافتقار التجار الوطنيين المهارات المهنية، وذلك من خلال سيرة إسماعيل أبو طاقية، الذي أدار تلك الشبكة التجارية من القاهرة، دون أن يفادها وكان يبرم العقود مع التجار ويسجلها بالمحكمة الشرعية.

وخصصت المؤلفة الفصل الرابع لدراسة التحول في أنماط التجارة، حيث درست التعديلات التي أدخلها أبو طاقية - وجيله من التجار - على أنماط العمل التجاري، بمبادرة ذاتية، وليس بوحى من السلطة

السياسية، وفي إطار السوق العثمانية، وتزامن ذلك مع اطمئنان التجار على ثرواتهم، مع توافر خبرات كبيرة من التعامل مع السوق مما أدى إلى ظهور اتجاهات تجارية جديدة، نتيجة لظهور حاجات جديدة مثل الحاجة إلى البن والسكر، وهو ما استثمر فيه أبو طاقية أموالاً كثيرة.

وتناول الفصل الخامس التركيب الاجتماعي، حيث قامت الباحثة بتحديد شكل العلاقة بين التجار والسلطة، من خلال معاملاتهم التجارية وغير التجارية، إذ أدخل التجار رموز السلطة شركاء في بعض أعمالهم، واقرضهم المال، وبذلك صاروا أئنداداً للحكام، وقد اشترك أبو طاقية في أعمال تجارية مع بعض الولاة مثل والى اليمن فضلى باشا، الذى شاركه في التجارة، كذلك اقرض بعض ملتزمى الجمارك للقيام بنشاط تجارى.

كذلك أقام أبو طاقية صلات مباشرة مع المالك، الذين اعتمدوا على التجار في الاقراض. ولما كان أمراء المالك منتجين للمحاصيل، فقد أقاموا علاقات وبلدية مع أبو طاقية لتصريف إنتاجهم.

وفي الفصل السادس تناولت المؤلفة تشكيل العالم الحضارية للقاهرة، فعرضت مستويات الحياة الاجتماعية في مدينة القاهرة عام ١٦٠٠م، وزودت الفصل بخريطة لمدينة القاهرة، ودرست دور التجار في التنمية الحضرية، من خلال تشييد المنشآت العامة كالمساجد، والكتاتيب، والأسبله، لذلك أطلقت اسمائهم على بعض الشوارع مثل شارع أبو طاقية أو الأحياء مثل حي الرويعي، أما عوامل ظهورهم في مجال العمران الحضري فترجع إلى أن المدينة كانت تشهد توسعاً عمرانياً؛ لزيادة الهجرة من الريف للمدينة خصوصاً في أثناء المجاعات التي كانت تحدث عند نقص مياه النيل.

وتضيف الباحثة في هذا الفصل أنه من العوامل المباشرة لبروز دور التجار في مجال العمران الحضري وجود فراغ نشأ عن غياب دور سلاطين المالك والباشوات العثمانيين الذين كانوا يساهمون في هذا المجال من قبل؛ كذلك لم يتورط التجار - وأبو طاقية مثلاً - تورطاً مباشراً في صراع السلطة.

كنك اهتم التجار بإقامة العمائر التجارية فى مناطق النشاط التجارى لعدم كفاية الوجود منها فى اوقات الذروة، مثل موعد خروج قافلة الحج، أو موعد وصول السفن التجارية، مما أحدث تغييراً فى مجال العمران الحضرى، وقد واجهت هذا العمران جملة من المشكلات، مثل الحصول على الأرض اللازمة للبناء، لذلك قام **أبو طاقية** بشراء كثير من الأراضى من السكان، واشترى أجزاء أخرى من الاوقاف لإقامة الوكالات التجارية والمنازل عليها.

وفى الفصل السابع تناولت المؤلفه الحياة العائلية ونظامها فى بيت **أبو طاقية** فى فترة تساعد مكانته الاجتماعية، لنحضر مقولة انعزال الأسرة عن المجتمع، وكيف استطاع أفراد العائلة الذين كانت لهم مواهب خاصة أن يُسمِعوا أصواتهم للآخرين فى الأمور التى حلت بهم فلم يتم سحق الروح أو المبادرة الفردية، كما يقول بعض المستشرقين، ولم تؤثر ثروة

إسماعيل أبو طاقية فى علاقاته بقرابه فظل يسكن بالقرب منهم، وجعل شقيقه وأولاده من منتضى الوقف الذى أقامه والذى شمل وكالتين ومصنفاً للسكر.

وكانت زوجات **إسماعيل أبو طاقية** تقمن فى منزل واحد، يضمهن إلى جوار جواريه، مثل جاريتيه **هنايمه البيضاء** التى استولدها طفلتين، وقد أقامت السيدات فى مكان منفصل معزول، وأدارت بعضهن ما ورثته من تجارة بأنفسهن عقب وفاته، وكان الخدم يقيمون أيضاً داخل البيت فى مكان بعيد عن سيده، ولم يولهن سيد المنزل اهتماماً كبيراً.

وتضمن الفصل الثامن حصاد الدراسة، حيث دعت فيه المؤلفه إلى إعادة النظر فى الكثير من الآراء المتعلقة بالتجارة والإنتاج، وإعادة النظر فى التاريخ التجارى للدولة العثمانية، وبالأهتمام بالعلاقة بين التجارة الدولية، والزراعة والإنتاج الصناعى، والطريقة التى تم بها

الربط بين التجارة الدولية ومظاهر الاقتصاد المحلى.

والكتاب فى مجمله دراسة فريدة فى التاريخ الاقتصادى والاجتماعى لصمر العثمانية فهو يعتمد على أرشيف المحكمة الشرعية لدراسة بيت تجارى كبير، قام فى مدينة القاهرة على اكتاف تاجر ماهر من أسرة شامية، إلا أنه اندمج فى مجتمع القاهرة، وسجل وثائقه فى المحكمة الشرعية، مما مكن الباحثة من خلال تلك الوثائق من رسم صورة لطبقة التجار، ومشاركتها فى الحياة العامة، والحياة الاقتصادية، كما مكن الباحثة من بعض كثير من المقولات، المتواترة دون تمحيص، مما يفتح المجال بشكل أوسع للقيام بدراسات جديدة حول تاريخ مصر الاقتصادى والاجتماعى، ليس فى العصر العثمانى فقط، بل فى الفترة السابقة عليه واللاحقة له، إذ أن المقولات المنتشرة عن التاريخ الاقتصادى والاجتماعى بحاجة إلى دراسة جديدة لدحضها أو لتأكيدھا.

شطف النار

عن المستغرق الثاني عن صاحبيه
الجالسين في المقعد الخلفي في
ساعة الغروب، متوجهين إلى زيارة
أحد الأضرحة «قراءة سيدي عقبه»
فهم آتون من الغرب إلى الشرق عبر
مساحة أرض مائلة بشكل غير
ملحوظ بالقياس إلى صفوف المقلم
الشرقية.

وما هو المكان المُقدَّس، إلى
الخلف ضريح ومسجد الإمام
الشافعي، والقرب مثوى الإمام
الليثي، وحولهما الأضرحة الشامخة
بجانبي المتواضعة، علقت عليها
لافتات بأسماء منشئي الراقد
الأبدية. أسماء، إمّا لألقاب أو مهز،

التي تحتويها المجموعة، علاوة على
أن اللغزة المزيج التي ينشد
الخيطلاني إبداعها لا تنطلق من
الماضي باعتباره واقعاً خارج اللغة،
بل تنطلق من الماضي وقد تجسّد في
كيان لغوي يحمل سماته، وغاية ذلك
الانطلاق من الأدب ذاته: لأن للأدب
حياته الخاصة ومنطقه الخارجي
وجوده المستقل، فغرضه الأساسي
محاكاة الأدب نفسه.

للوهلة الأولى مع بداية السطور
في الأقصوصة الأولى المعنونة
بسروران، نجد رايلاً ذا خطاب ممتد
لوصف معلومات كثيرة في مساحة
قصيرة، فذلك الراوي العظيم يتحدث

أحتوت مجموعة شطف النار
للروائي جمال الفيطناني، عشر
قصص قصيرة، تنوع فيها صوت
الراوي، واتسمت بقطعات زمنية
مُحكمّة بدءاً من القصة الأولى
«سريان» مروراً «بشطف النار» (هو
الضوء الشديد للأحجار الكريمة
والمجوهرات الفاندة خاصة
اليواقيت) انتهاءً «بالذكورة» كل
أقصوصة حملت خصوصيتها في
هم من هموم البشرية التي ترتع في
الحياة بلفتها، وبكل ما تملئه من
أبعاد مجتمعية وأيديولوجية، فينفتح
الخطاب الروائي - عندما ينظر إليه
في طبيعته الداخلية: أي في علاقته
بباقى النص: أي باقي الخطابات

ثم تظهر صاحبة العمارة الانيوية الهادئة فارمة، جمالها يصفه الكاتب وصفاً طويلاً ينتهي به إلى أن يفسح البطل الضحى تاركاً المكان المقدس الذي جاءه مساء مع صاحبيه، يسمى هرياً من الخسيران المبهين، وتوحى الأقصوصة للقارئ بوجو من القدسية منذ كلماتها الأولى، يزداد فيها الوصف والترادف والتضاد، الذي يفرض معهم القارئ من حالة إلى أخرى، ثم تأتي الضائفة على عكس توقع القارئ، حيث يخرج من الجو القدسي إلى الطبيعة البشرية التي تطلب على الإنسان، حتى ولو كان في رحاب زيارة الأضرحة، حيث يجذب الجمال الأنثوي فيسمى إليه، مخلقاً رواه المقابر والموعظة.

أما الأقصوصة التالية (إجازة) فتقوم على الاسترجاع، حيث الصمغى الجري، صاحب القلم المستثير الذي تتداعى داخله صور الماضي لإيام المدينة في الخمسينيات، يهدونها وجمالها، حتى مدينة نصر التي أتى إليها منذ عامين، كانت منذ ثلاثين عاماً رمالاً ممتدة، المعسكرات والمنشآت تملأ بعض مناطقها، ولا يوجد سوى مستشفى للأمراض العقلية وآخر

للحميات، الآن تلازمه الحراسة ليلاً ونهاراً خوفاً من بطش يد الإرهاب فأسوا اللحظات تلك التي تجتاز فيها المدخل إلى العمل أو المنزل؛ لأنه قرا معظم الحوادث التي تتم عن طريق ملثمين يصرون ضريباتهم على الأسفل عندهم من لحظة خروجه من الباب، حتى الرصيف، كلها خمس دقائق يكون فيها الضحية بين الحياة والموت يتوقف مصيره على دراجة بخارية لخفة حركتها، مع إمكانية المراوغة والنفاذ، ومع ذلك فهو متعاطف مع هؤلاء الشباب الذين يتمتعون بالبطالة وانسداد مسارب الأمل، فهو بين نوعين من الشباب، أحدهما مكلف بإنهاء ما تبقى من حياته، والآخر مكلف بالمحافظة على حياته (حارسان) يتعاقبان نويات الحراسة)، فركت نهاية الأقصوصة مفتوحة، فلا تنتهي عذاب الصمغى المذوق للصمير الذي ظن أنه محتوم ولا شعر بالأمان، فقط التقى رجلان مجهولان أحدهما قصير والآخر طويل، وتطلعا صوب المدخل.

هكذا يطالعنا الراوي المشارك للتحدث بضمير المتكلم عن تلك المرأة الرقيقة الحنون التي صحبت

معهما غسواً وظلالاً، وطلعات حقبة كاملة ظن الراوي اندثارها عبر ربع قرن، مسترجعاً لحظة الرؤية القديمة التي تحمل انصاع ما يرضى ترائه، فلحظة الرؤية هذه كانت في أحد الشقاءات الخمسينية التي مرت من عمر الراوي، ولحظة الرؤية الأتية صيفاً، فهذا البطل المأزوم يعاني حالة من التهوريم، والحرمان العاطفي جعلته يظن الصغيرة الأتية للتمرير بالإذاعة، تلك المرأة الجميلة التي قابلها منذ عشرين عاماً، غلب على الأقصوصة التضاد بين لحظة الرؤية الأتية صيفاً، ولحظة الرؤية القديمة شتاء، في كليتهما كانت المرأة مصاعاً من شطف النار، فهي ياقوته لا تبلى ولا يمكن لفبار أن يعلق بها، ولا للطمر أن يفضض منها، ولا يطالب النسيان، لكن عندما يبلغها الراوي رغبته فيها، تتسع عينها الصغيرة، خوفها باء، بل خشية، بلا.. فزع، تنكمش، تتداخل، يغيب شطف لهيبها، فيميل الراوي مدققاً حائراً، خجلاً، متسانلاً.

في طلة السُّبُات، بدأ الراوي في وصف طويل لتلك المنطقة الشعبية من جانب صينتاوى، مروراً بفندق البركمان ثم دار الإطفاء ثم صندوق

البريد، وصولاً إلى المسرح القومي، الآن سيجد البطل تفسيراً لما حيرته قبل ستة وعشرين عاماً، تلك الانتمسجة بين الشفتين، النظرة اللتان، طويلة التمرج، تطلع من ضلالها والده إليه عندما مضى ليودعه قبل سفره، هكذا قُدر له أن يرحل عن المدينة التي امتزج بها وزع أيامه على أنصاتها، نواصيها، مقاهيها، فُرق على لياليها صباياها، وفدت عليه أوقات ظن تبددها من ذاكرته، تومض بوارق ضوايق، تتجوزه سمات وتغد عليه ومضات، البطل صاحب منصب كبير يصوره الراوى وهو على وشك ترك المكان ويفكر في دقائق كثيرة وأموه تكاد تشغل كل تفكيره، سيبدأ الصراع حول هذه البرقة، ربما لن يحاهر أحد بشيء في اليوم الأول، لكن السعى سيبدأ خفياً، ربما يحسم في اليوم التالي، قد تتغير معاملها، لكن ماذا يعني من ذلك؟

لقد صارح البطل حالة الانفصال عن زوجته، ومعاناة أولاده من جراء ذلك، لهذا السبب وكذب معانياً زوجته المهاجرة إلى ألمانيا (كان يمكن بكلمة طيبة، تبديل الصائر، فقط كلمة ولكنني لم

أسمعها، لم أنطق بها، فجري ما جرى) ثم يعود الضنين بالبطل إلى لحظات تذكر الماضي، فيلج الفراغ الحسيني المزهر، ويوطر بالقسام ليتوقف أمام الآية:

«قل لا أسئلكم عليه أجراً، إلا المودة في القربى» .

ليتم بعد ذلك توزيع ثروته انتظاراً لمسير محتوم.

يسبقني شخصوره، هكذا قال راوى النبا (راوى مشارك يتحدث بضمير المتكلم) أراه حتى في غيابه، كل ما في الحجرة منسق، مرتب، لا يختل إلا عند تخلفه، يجرى مبركراً، محمد الفرائش غير مُعين بالهيئة نشط يحافظ على عمله ولقمة العيش بكل السُّبُل، وصف طويل لهذا الرجل الذي يكايد الحياة ويساعد الجميع، ويلبى جميع الطلبات، إلى أن يناله الهاتف بموت شقيقه فجأه لسه الصحفة على الأريكة، وهي المرة الأولى التي يراه فيها الراوى جالساً ليقول في حسرة (مالنا غيره.. ورقنا.. ورقنا عنه.. ورقنا عنه.. ورقنا عنه.. حلال مشاكلنا) وهكذا تمضي للنهايات جميعها، بدون إيجاد حل قاطع، فما طبيعة الورق الذي كان

يحملة أخو محمد الفرائش ليكرر تلك الجملة ثلاث مرات (ورقنا عنه).

إن علاقة الضيفاني بما يكتب، ليست شيئاً خاصاً بمنزلاً، إنها عنصر من العناصر التي تؤلف علاقته بكامل الواقع، ولا سيما بالمجتمع الذي يعيش فيه، ويتضمن مشكلات المجموعة، نجد أنه لا توجد مشكلة جوهرية واحدة تميز الماضي عن الحاضر، أو اقصوصة عن الأخرى، لكن القارئ يشعر تفاعلاً معقداً بين اقصوصات المجموعة، إلا أن فحصاً نظرياً لهذه العلاقة يبين بشكل حاسم أن علاقة الكاتب بمشاكل حاضره قوية ومتعاطلة، وهكذا هو يظل وفياً لبيئته وجيله الذي جعل تعامله مع عالم الواقع تعاملًا يطمح باستمرار في التفاعل بين ذات المبدع، وكل الكون المحيط به الذي يلزمه النقد والتغيير، فاستلهم الماضي لفه وفكرًا وأماكن من أجل التواصل بين الزمن الذي مضى والذي ظل حياً عبر لفته التي تجسدها المجموعة، والحاضر الذي يفضي في داخله - رغم حدائثه - بعضاً من الحقب السالفة، التي يحرص صاحب التوليدات على وجوها في أعماله جميعها .

لفتنا العربية في معركة الحضارة

محضر) في العدد الأول، إلى (محضر بين التبعية والخيار الاشتراكي) في العدد الثاني، وهكذا في سائر الأعداد التالية التي صدرت وعينها على الواقع بما يطرحه من أسئلة وما يثيره من إشكالات عديدة مثل (أزمة النظام الرأسمالي في محضر) و(الطبقة العاملة المصرية) و(الصراع العربي الصهيوني) و(الإسلام السياسي) و(الحركة الشيوعية المصرية) و(الاصوليات الإسلامية)، وأخيراً هذا العدد الجديد حول اللغة ومعركة الحضارة.

لقد أحسن الأستاذ محمود العالم صنعا بإثارة قضية اللغة أو



جوهريا بحياتنا المعاصرة في شتى مجالاتها: الثقافية والسياسية والاجتماعية، فمن سؤال: (من يحكم

هذا هو عنوان العدد الجديد من الكتاب غير الدوري (قضايا فكرية) الذي يصدره ويشرف عليه المفكر الكبير محمود أمين العالم وتدير تحريره الباحثة ماجدة رفاعة، يجمع هذا العدد المزيج رقم (١٧ و١٨)، فقد سبقه ستة عشر عدداً مهما منذ بدأ هذا المشروع الجريء من مطلع الثمانينيات حتى الآن، ونستطيع من خلال الموضوعات التي تناولتها هذه الأعداد والمعالجات التي خضع لها كل موضوع، أن نلمس الجهد الشاق المخلص الذي بذله محمود أمين العالم في اقتحام القضايا الساخنة المرتبطة ارتباطاً

بإعادة إثارتها إن شئنا البقاء، فهي قضية مطروحة منذ فجر النهضة المعاصرة، فلا نكاد نرى واحداً من الرواد الكبار إلا وقد وجد نفسه في مواجهتها؛ يمتحن الأسئلة ويقترح الحلول، هكذا كتب جبر ضومط عن قضايا اللغة العربية وإشكالاتها المستجدة، وكتب سلامة موسى عن (البلاغة المعاصرة واللغة العربية)، وإسماعيل مظهر عن (تجديد اللغة العربية) وساطع الصصري عن (اللغة والقومية) وعثمان أمين عن (اللغة والفكر)، وكذلك كتب إبراهيم مذكور وطه حسين والعقاد وغير هؤلاء جميعاً من الرواد الذين أرقهم سؤال اللغة وما يرتبط به من قضايا أخرى مثل الترجمة والتعريب والتحديث الثقافي والتربوي والاجتماعي بشكل عام.

تعكس هذه المسאלات الفردية الرائدة بلاشك دور اللغة في السياق الحضاري عامة، وفي فترات التحول الكبرى خاصة؛ وإذا كان العرب قد واجهوا شيئاً من هذا في القرن الثاني الهجري وما بعده، حين أدت حركة الفتح إلى الصدام بين اللغة العربية وغيرها من اللغات والثقافات

الخاصة بالشعوب المفتوحة، فإن التحدي هذه المرة مختلف اختلافاً جوهرياً، فقد كانت العربية لغة السادة الفاتحين الذين يستطيعون فرضها على الشعوب المغلوبة فرضاً، ولم يكن دور اللغويين العرب في هذا التحدي يزيد كثيراً عن مقاومة اللحن والتبني المستمر إلى اعوجاج اللسان كما هو واضح من الكتب التي وصلت إلينا حول (تقويم اللسان) و(لحن العامة)؛ أما اليوم فالوضع معكوس، لأن اللغة العربية صارت لغة المهزومين المتخلفين أمام مد الحضارة الغربية الحديثة وطوفانها الكاسح في شتى المجالات التكنولوجية والعلمية، والفنية والأدبية، ومن هنا تأتي أهمية هذا العدد من (قضايا فكرية) كما تصورها كلمة التقديم التي يقول فيها محمود العالم:

وإن لغتنا العربية - رغم ما تحقق لها من تجديد وتطوير وتطوير تسيى لمقتضيات العصر وحاجات المجتمعات العربية طوال هذا القرن - فإنها لا تزال متخلفة عن المستوى الثقافي والعلمي خاصة لمصرنا الراهن، وعن الرفاء بحاجات

مجتمعاتنا العربية وضرورات تنميتها البشرية، وبالتالي الإنتاجية.

انقسم العدد إلى ستة محاور، أولها يهتم بالقضايا اللغوية العامة، وفيه يكتب حسن حنفي عن اللغة والفكر ويحيى الرخاوي عن اللغة العربية وتشكيل الوعي القومي، ومجدي عبد الحافظ عن البيولوجيا واللغة، وجيهدا منصور عن اللغات القومية والعربية؛ أما المحور الثاني فيدور حول بعض القضايا المنهجية والبيئية، ومن المشاركين فيه: أحمد مختار عمر وأحمد درويش وعبد الرأجي ومبيحة دوس، وفي المحور الثالث يكتب عن انبواجية اللغة كل من سعيد البحرأوى وخليل كلفت وسعد حافظ محمود وعبدالله بولخضال وفي المحور الرابع عن الترجمة يشارك كل من عبدالله إبراهيم ومحمد يونس الحملاوى وخليل نعيمى ومحمد على زيد، وفي المحور الخامس حول المعاجم يشارك عبدالله العلايلي وأحمد أبو سعد والعفيف الأخضر، وأخيراً يشارك في المحور السادس عن اللغة والمستقبل كل من

حسن محمد وجيه وخيرى دومة
وفتحى إمامى وتبيل على.
وسائر الأسماء المذكورة من
المتخصصين فى اللغة والمهتمين
بقضاياها فى الجامعات
أو خارجها.

ولعل فى هذا المرض الذى لم
يتسع لأكثر من الإشارة إلى العناوين

الأساسية، ما يكفى ليجعلنا نقف
على أهمية هذا العمل الموسوعى
الشامل عن اللغة العربية وموقفها فى
معركة المضارة اليوم؛ خاصة حين
نجد أنفسنا أمام هذا التنوع
فى وجهات النظر وطرق التناول،
لكتاب مختلفين فى رؤاهم
وتوجهاتهم وتخصصاتهم الدقيقة

وإذا كان الجانب النظرى والفلسفى
قد غاب عن موضوعات هذا العدد إلا
ما تنأثر فى ثنايا المقالات والبحوث
التطبيقية، فإن اهتمام محمود العالم
بأسئلة الواقع وانعكاسها على اللغة
فى هذا المنحنى الحضارى الخطر
الذى نعيشه، هو الذى يبرر هذا
الغياب.





صدر الديوان على نفقة الشاعر في طبعة أنيقة متميزة، وزم اثنتان وثلاثين قصيدة.

● **سفينة الخريف الخلاسية:**
مجموعة قصصية للأديب الممانى المعروف علي المصري في هذه المجموعة عشرة نصوص تنتمي إلى الكتابة الجديدة التي تتواشج فيها لغة السرد ولغة الشعر، وتتقاطع لغة الواقع مع لغة الحلم؛ لتجد أنفسنا في مواجهة عمل أدبي حداثي بلغته ورؤيته وتشكيله.

صدر الكتاب عن (دار الجديد) اللبنانية في ١٢٥ صفحة من القطع المتوسط.

● **الطبع والتلف في التراث النقدي والبلأفي:**
منذ أسدرك الدكتور محمد الهياوي كتابه الرائد عن (الطبع



الأساطير والمعتقدات والديانات الوثنية أو المزرقة، وكيف أن هذه الصورة قد تحولت من خلال الطقوس والممارسات المتنوعة التي كان السحر من أهم عناصرها.

صدر الكتاب عن (دار الجديد) بمشق، في ٢٨٠ صفحة من القطع المتوسط.

● **افتتاحية الحلم والطلوع:**
ديوان جديد للشاعر المصري محمد سليم المقيم الآن في الكويت؛ وتعتبر قصائد الديوان عن تجربة حياة متحسكة، وباضحة فنيا، تشكلت من خلال نسج خبرة الشاعر ومعاناته الخاصة في الغربة؛ أو معاناته المشتركة مع بني وطنه في هذا الزمن البائس؛ وقد تضافرت موسيقى القصائد العذبة في هذا الديوان، مع بساطة الصور وروافة الخيال، لتصنع في النهاية تجربة خصبة لا يمس اللارئ معها بالتصنع ولا بالافتعال.



● **تاريخ الشيطان:**
موضوع هذا الكتاب جديد في المكتبة العربية، ومن هنا تأتي أهميته باعتباره كتاباً رائداً في موضوعه، وباعتباره يسد نقصاً ملحوظاً للدارسين، والمتقنين بصفة عامة، الكتاب من تأليف وليام وودز W.Woods، وقد نقله إلى العربية الشاعر المصري المعروف ممدوح عسوان، الذي استطاع، فضلاً عن حسن اختياره للكتاب، أن يقدمه إلينا في عربة مشرقة تجمع بين السلاسة والوضوح.

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة عشر فصلاً، يعالج فيها المؤلف تطور صورة الشيطان في التراث الإنساني منذ العصور البرأية حتى مطلع العصر الحديث، على نحو ما تتجلى في شتى



الباحثة نجاح محسن على درجة الدكتوراه، جانباً مهماً من جوانب تاريخ علم الكلام عامة والفكر الاعتزالي خاصة، وهو الجانب السياسي في تراث المعتزلة، وقد عرضت الباحثة لموضوعها عبر سبعة فصول، أولها يدور حول مصادر الفكر السياسي عند المعتزلة، وللوصول الباقية حول الأبعاد السياسية في الفكر الاعتزالي كما تتجلى في الأصول الخمسة وفي مواقفهم من الشيعة وفي رؤيتهم لقضية الإمامة.

صدر الكتاب عن (دار المعارف) بالقاهرة في ٢٧٠ صفحة من القطع الكبير.

● أسفار من نوعة الموت المخيا: ديوان جديد للشاعر علاء عبد الهادي، هو الثالث في ترتيب النشر بعد

● شعر «تطلب» في الجاهلية:

يبين لنا الدكتور أيمن محمد ميدان جامع شعر قبيلة «تطلب» في تقديمه لهذا الشعر: كيف أن الديوان الأصلي لقبيلة «تطلب» الذي كان قد سمّته «السكوى وأبو عمرو الشيباني» ضمن ما تم جمعه من دواوين القبائل، قد ضاع أو اختفى، فقد كانت آخر إشارة تدل على الرجوع إليه، هي تلك التي أوردها «السيوطي» ضمن كتابه (شرح شواهد معنى اللبيب) في القرن العاشر، ويستدل الباحث من ذلك على أن الديوان ظل موجوداً حتى أواخر القرن الحادي عشر الهجري، ولا يعرف أحد مصيره بعد هذا التاريخ؛ وقد أقدم الباحث على أن يعيد جمع الديوان من شتى المصادر القديمة مطبوعة ومخطوطة، فكان هذا الكتاب، الذي نطالع فيه ما استطاع الباحث أن يجده للشعراء التغلبيين الجاهليين؛ وللشواهر التغلبيين كذلك، وما يزيد من قيمة هذا الجهد الشاق، أن الباحث قدم له بتاريخ وألف لأيام «تطلب» وحسريتها في الجاهلية. وقد راجع هذا العمل المرحوم الدكتور صلاح الدين الهادي.

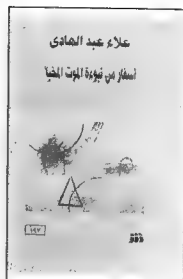
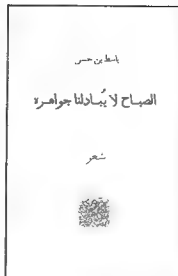
صدر الكتاب عن معهد المخطوطات العربية بالقاهرة، في ٢٠٠ صفحة من القطع الكبير.

● الفكر السياسي عند المعتزلة: يتناول هذا الكتاب، الذي كان في الأصل رسالة جامعية حصلت بها



والصناعة في الشعر) قبل ثلاث سنوات طويلة، ولم يظهر كتاب جديد مستقل في هذه القضية، حتى جاء الدكتور عيّد بلبع ليقدّم لنا قراءة جديدة لهذه القضية في هذا الكتاب (قضية الطبع والتكلف) في التراث النقدي والبلاغي، ولعل أهم ما تتميز به هذه القراءة الجديدة، هو الاعتماد إلى جانب المصادر التراثية، والبحوث العربية السابقة، على الدراسات النقدية الحديثة في الغرب، خاصة الدراسات البنوية والاسلوبية سواء في المصادر الأصلية أو التي تم نقلها إلى العربية.

صدر الكتاب على نفقة المؤلف، في ٢٠٠ صفحة من القطع الكبير.



الإصدارات المتميزة التي يصدرها (مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان) في سلسلة (مباحثات فكرية)، وهذا الكتاب هو السادس في هذه السلسلة، ويحاول المؤلف من خلال رؤية عربية لاتتعارض مع الرؤية العالمية لحقوق الإنسان المعاصر في الحرية والحياة الكريمة، أن يخلص شتى الأبعاد المكنة التي تضمن لهذه الحقوق أن تصان بعيدا عن الأخطار التي تحدث بها وتهدد بإهدارها، وقد اقتضاه ذلك أن يناقش كثيرا من القضايا الترويجية والسياسية والوطنية. قدم للكتاب بهي العنين حसन رئيس مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان.

صدر الكتاب في ١٥٥ صفحة من القطع المتوسط.

(عطر واحد للصوتي) الذي صدر عن (دار توبقال) بالمغرب عام ١٩٨٩. يضم ذلك الديوان الجديد قصيدتين طويلتين أولاهما بعنوان الديوان نفسه، والثانية بعنوان (أنخاب أخرى)، والشاعر ينتمي إلى الموجة الجديدة من شعراء قصيدة النثر رؤية وتشكيلا: وفي هذا الديوان الذي كتبه بين عامي ١٩٨٨ و١٩٩٥ يقدم لنا تجربة جادة تميزه عن طوفان الهذيان والتهويم الذي يتسمر وراء قصيدة النثر عند شباب الشعراء في هذه الأيام.

صدر الديوان على نفقة المؤلف في ٨٠ صفحة من القطع المتوسط.

● **حقوق الإنسان .. الرؤية الجديدة:**
يتألف كتاب الدكتور منصف المرزوقي هذا ضمن سلسلة

ديوانه الأول (لك صفة الينابيع يكشفك العطرش)، والثاني (حليب الرماد) الصادر عن (دار صاعد) بالقاهرة، هذا بخلاف الديوانين الأخرى التي لا تزال مخطوطة والدراسات النقدية والترجمات الفلسفية التي تنشي بعمق ثقافة الشاعر وعلاء عبد الهادي وتنوع نشاطه، فهو بالإضافة إلى هذا كله قد أوشك على الانتهاء من أطروحة الدكتوراه حول (السرحد العربي القديم والنزح الأدبي)

صدر هذا الديوان عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، في ٩٥ صفحة من القطع المتوسط.

● **الصباح لا يبادلنا جواهره:**
هذا الديوان الثاني للشاعر التونسي بأسط بن حسن، بعد ديوانه الأول

مهرجان المسرح التجريبي ٩٧

٤١ دولة قدمت ستة وخمسين عرضاً مسرحياً من بين هذه الدول إحدى عشرة دولة عربية. واستبعدت لجنة اختيار العروض خمسة عشر عرضاً أجنبياً من المشاركة في المهرجان. وكان معيار الاستبعاد هو بعدها عن مفهوم التجريب الذي يتبناه المهرجان. وشاركت مصر فيه رسمياً بعرضين مسرحيين هما: «صحراء شاذي» لوليد عوني، و«أيام الإنسان» لناصر عبد المنعم. عدا عروض مسرحية مصرية أخرى على هامش المهرجان من بينها العرض المسرحي «ترنيمة» لإنصاف عبد الفتاح.

في عامه التاسع يطل علينا المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، ومع إطلالته تثار القضايا، ويدور حوله النقاش الهادئ أحياناً والساخن في معظم الأحيان.

شاركت فيه هذا العام



من عرض مركز الهناجر للفنون لكريم لتينسي «الوجه الآخر للصمت»



من مسرحية « الوجه الآخر للصمت »



من مسرحية « الوجه الآخر للصمت »

إصدارات المهرجان الدولي ستة وثلاثين كتاباً في مكتبة المسرح التجريبي على مدار تسع سنوات.

هذه فقرة إحصائية ضرورية تعرض لنا في إيجاز فعاليات مهرجان المسرح التجريبي عام ٩٧. لكن السؤال الذي يفرض نفسه: ما أطروحات تجريب مسرحنا المعاصر في مختلف دول قارات العالم؟ ما مساراته؟ وفي أي اتجاه يتوجه بنا؟

والسؤال الأهم: ما الذي يجنيه مسرحنا المصري والعربي منه؛ وما تأثير هذا التجريب في إبداعات شبابنا المسرحيين بعد مرور تسعة

الإيطالي لويجي ماريا موزاتي، ومن بينهم عضوان مصريان هما الفنان أحمد عبد الحليم، والناقدة نهاد صليحة.

أما الندوة الرئيسية فهي اتجاهات التجريب في مسرح المرأة، وندوة أخرى بمناسبة مرور مئة وخمسين عاماً على ظهور أول نص مسرحي باللغة العربية، وهو صياغة «بخيل» موليير باللغة العربية لماورون نقاش عام ١٨٤٧م.

أصدر المهرجان هذا العام خمسة عشر كتاباً عن أهم التيارات المسرحية في العالم. ومن بينها دراسات عن مسرحية مؤلفة، لتصبح

«رحلة» هاني غسانم واسطبل، أحمد مختار، وعرضان يمثلان المسرح القومي هما «سنووي» و«القاعدة والاستثناء» وعروض مسرحية تمثل مركز الهناجر للفنون، من أهمها «الوجه الآخر للصمت» لكريم تونسي، وعرضان يمثلان الهيئة العامة لقصور الثقافة.

كرم المهرجان تسعة رواد مسرحيين في العالم. من بينهم حسن عيد الحميد من مصر، واثان من العالم العربي: رضا دويرة (تونس)، وانطوان كريباج (لبنان).

ومثل لجنة التحكيم أحد عشر عضواً برئاسة المسرحي

أعوام منذ أن بدأت فعاليات هذا المهرجان الدولي واعترفت به هيئة اليونيسكو؟ أهو مهرجان يحتضن التجريب الحقيقي في المسرح ويسعى إلى إفادة مبدعيننا، هادئاً إلى التواصل العميمي مع مختلف التجارب المسرحية الإنسانية وصيغها؟!١٩

تجريب لذات التجريب أم بهدف التاصيل:

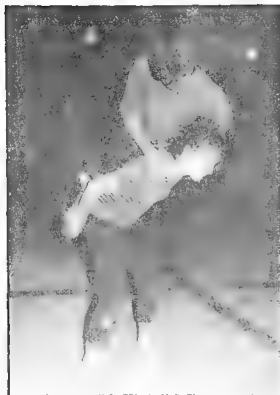
في أطروحات هذا العام يثبت تجريب دول العالم انه تجريب خالٍ من التمرکز أو التمحور حول قضية بعينها، على الرغم من أن بعض الدول وقعت في أصبولة الندوة الرئيسية وشعارها «حول التجريب في مسرح المرأة»، فقدمت عروضها استلهاماً من هذه الفكرة الرئيسية على شكل «مونودرامات» مسرحية حول المرأة. حاول بعضها أن يعالجها في أطر جديدة كمسرحية «ميديا» التي قدمت إسبانيا بالمشاركة مع فنزويلا

أو النمسا. وقدمها البعض في إطار موسيقى غنائي، وكانت بولندا المثال الواضح حيث عرضت مسرحيتها «طريق.. إللي». لكن معظم التجارب المسرحية المتميزة حاولت أن تقدم تجارب تسعى للتجريب في مفردة من مفردات داخل نسيج التجربة المسرحية.

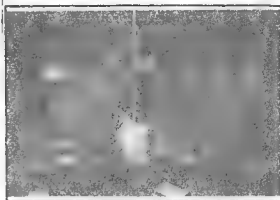
من أهم عروض هذا العام العرض المسرحي البريطاني (٧٠ ممر هيل) الذي قدمته الفرقة الإنجليزية «أمبرو بابل» وقد فاز بأفضل عرض مسرحي في المهرجان. ويدور حول بطله «فيليم» الذي يحيا بمفرده في منزله بأحد أحياء لندن.

وينبع التجريب فيه من أنه يؤكد مفردة «الكلمة» وكيف تكون فاعلة عندما تقع داخل كيان العرض المسرحي ما بين التجسيد والسرد عبر البنية الدرامية للعرض المسرحي، فيتداخل فيها الماضي بالهاضر ويحدث اشتباك

جميعي يؤثر على الفعل الدرامي وحدته. «فيليم» بطل المسرحية يصيا وحدته الصامتة، وهو عاطل عن الفعل، وممارسة عمل ما. فسأشباح الماضي تسكنه وتصارعه أشواقه وحنيه إليه: إلى ماضيه الكئيب عندما ولد طفلاً ميتاً، لكن القمر كان عطرًا عليه، ووهبه الحياة إشفاقاً على أمه التي اعتقدت أنها ولدت طفلاً ميتاً، فاخذت تهزه غير مصدقة. فالعرض - إذن - يحاول استعادة اكتشاف «الكلمة» ووضعها في مكانها الصحيح الذي يعيد أهميتها ولا يقوم بحذفها ويحاول هذا العرض - عبر هذا المفهوم - إثراء «الكلمة» وإعادة فكرة التجريب في أصول العرض المسرحي الذي لا يمكن أن يخلو من الكلمة؛ مع استخدامه لأبسط إمكانات العرض المسرحي في السينوغرافيا والإضاءة أو الإطار المشهدي العام للعرض المسرحي.



مشاهد من العروض التجريبية



مشهد من العرض البلجيكي



هورفسات عن عرض
«المخادعون» فيطرح المخرجان
في هذا العرض المسرحي
مفردة «الجسد» وتجلياته،
ويبدعان بأجساد الممثلين
الخمس (ثلاثة رجال
وامرأتين) أن يطرحا عبر
تأويلات أجسادهم فكراً

أما جاتزة
«أنفخل
إخراج، فقد
فان بها
المخرجان
الجريان: إيلنا
ماجيلر وشابيا

وتعبيراً وحضوراً فعالاً وقراءة ليست هذه المرة على مستوى الكلمة الملفوظة، بل التعبير الجسدى المنطوق. وهى قراءة فاعلة لما يكمن داخل هذه الأجساد، فى رغبتها التفرد والتوحد والثورة ضد التسلط والخذاع. وهى لحظة من لحظات العرض المسرحى تجتمع وتداخل هذه الأجساد حول مائدة مريعة لا تسمح «دكتسها» إلا بجلوس أربعة، ويزاحم الخامس الأربعة، من أجل الحصول على مكان واحتلال بقعة مكانية يمتلكها، تحقيقاً لرغبة ورغبة الآخرين الدفينة فى الاستحواذ والتملك، ويحدث الفعل المسرحى عبر مشاهد خمسة متشابهة، الفضاء المسرحى المشكل بدوره موزونة سينوغرافية يتخللها عنصر الموسيقى/ الصوتى الصاخب المقصود. يقود كل هذا وذاك الجسد الإنسانى فيدفع بتجلياته، حيث يحتوى الزمان والمكان ليؤكد مفردة تجريبية مهمة ألا وهى جسد الممثل ووجوده الرامز/ الموحى داخل الفضاء المسرحى.

«أترديدس» تجريب فى التأويل الدرامى والمسرحى:

لم تمنح اللجنة الدولية عرض «أترديدس» جائزة أفضل عرض مسرحى، بل منحته لجنة النقاد المصريين شهادة التقدير الخاصة باعتباره الأفضل، لكن اللجنة الدولية منحت ممثلته اليونانية كريستاتى نوزى عن دورها فى هذه المسرحية جائزة أفضل ممثلة.

عند أقدام أبى الهول وتحت سطح الأهرامات، قدمت الفرقة اليونانية تجريباً فى التأويل المسرحى عبر مقتطفات من أعمال الكتاب المسرحيين الكبار: ايسخيلوس وسوفوكليس ويوربديدس. وموضوع العرض المسرحى هو اللعنة التى أصابت آل أترديوس وفقاً لمنطوق إلياذة هوميروس.

يبدأ العرض المسرحى بمشهد الأضحية عندما يقرر «أجا ممنون» دفع ابنته

«إيفيجينيا» ملقياً إياها فى البحر الساكن قرياًناً له فتطلق الآلهة الغضبى الرياح المكينة، فتدمع سفن اليونانيين إلى طروادة، حتى تتصدر هيلين امرأة الملك مينلاوس؛ أخت أجا ممنون من براثن «باريس» ابن ملك طروادة؛ ثم يعود أجاممنون للبلاد (اليونان) فيلقى مصرعه على يدى زوجته كليتمنسترا التى تخونه مع إيجيستوس انتقاماً لما فعله بابينهما. وتثار الابنة الكبرى إلكترا، وتنتظر أخاها أوربيستوس فينتقما من أمهما الخائنة ويثارا لأبيهما المقتول. ويقتل أوربيستوس أمه وعشيقها فتنتهى سلسلة الانتقامات المتعددة، وتكمن الانفس فى جنباتها، طلباً للصفح والمغفرة.

ولا تتبع أهمية هذا العمل من حكي اللحمة الهوميرية ولا من السرد الدرامى لها، بل من ذلك التزاوج فى الرؤى التفسيرية للحمىة. فالنظرة الأيسخوليسية تعكس

شخصيتها - وفقاً للعرض المقدم المعاصر - في منظور طبقوسي طوطمي يرى أن الحياة تتمزج داخلها شتى المشاعر والرغبات الإنسانية من حب وكراهية وشهوة وانتقام وموت لتسير معاً في دورة كونية سرعان ما تتكرر. فالعواطف البشرية جزء لا يتجزأ من الوجود الإنساني. أما الرؤية السوفوكليسية فترى صفات البشر بمنظور أقرب إلى الاستدلال المنطقي أو الاستنتاجي *rational*، فالكاتب اليوناني يسمى لمحاكمة الأبطال التراجيديين لأنفسهم، وكان صفاتهم ما هي إلا استنتاجات فاعلة لأفعالهم، وأقدارهم المرسومة ما هي إلا آثار مترتبة على سلوكهم الإنساني، ولا يهاكم سوفكليس أباطه بقدر ما يتيح لهم مواجهة النفس.

وليس هو بأخلاقي بالمفهوم الديني بقدر ما هو باحث عن الحقيقة. لكن هذه الحقيقة تتخذ مسوحاً عصرياً واقعيّاً عند كاتبنا الثالث يوربيدس

الذي يسمى الأشياء بمسمياتها الحقيقية، ويتعامل مع مختلف العواطف البشرية والاحاسيس الإنسانية بمنطق الواقع اليومي ساعياً لتعرية الفضيلة المقتنة، ويكشف عن نوازع الضعف الإنساني.

«أتريدس» - إذن - هي مزيج من هذه الرؤى، وضعها المخرج اليوناني المعاصر يانيس صاغريثس في عمله المسرحي ليكشف من خلالها الحقيقة المطلقة، يتلقى لها فضاء سينوغرافياً رحباً؛ هو ذلك الفضاء القابع فيه أبو الهول وأهراماته، ويبدأ العرض المسرحي عند منتصف الليل لتخرج الأشباح من مكانها، فتودع في أنفسهم هموماً وخوفنا الكبير، نستقبل فجر اليوم الجديد فتغتسل أرواحنا من الإثم. فالعرض المسرحي فضلاً عن تميزه باستخدامه المتقن للفضاء المسرحي المصري الفرعوني، فإنه يضعنا في قلب ثقافة إغريقية تتوحد مع الثقافة الفرعونية وحضارتها

في كل لا ينفصل، وتمثل الأزياء بتصميماتها المتعددة وألوانها المنسقة تناسقاً هارمونياً مع الصحراء وليل المكان سينوغرافية غير متكررة يندر أن نراها في عرض مسرحي آخر.

أما جائزة أفضل ممثل فاقسمها كل من الممثلين: الابناني ميروش كاشي عن دوره في العرض المسرحي «دفاع سقراط» والأسترالي «رينز فورد» في العرض المسرحي «الهبوط» الذي حصل بدوره على أفضل سينوغرافيا في نتائج النقاد المصريين؛ كما حصل العرض الإيطالي «المتحف المائي» على جائزة أفضل تقنية، واختلفت آراء النقاد المصريين عن آراء لجنة التحكيم الدولية. ورغم اختلاف الأحكام إلا أنه كان هناك إجماع على أفضلية العرض التي لا تزيد عن ثمانى عروض مسرحية من مجموعها الذي وصل إلى ستة وخمسين عرضاً مسرحياً؛

العربية الباحثة لنفسها عن الجديد في فنون المسرح.

« يجب إعادة النظر في كيفية اختيار التجريب المسرحي المصري بواسطة لجنة من المحكمين المصريين التخصصيين من فنانين (ممثلين وسينوغراف ومخرجين) وليس فقط من الصحفيين والنقاد، ولا ينبغي أن ينحصر الاختيار في الرقص الحديث الذي يتكرر كل عام، أو التجريب الشعبي الواقعي الفوتوغرافي للامع تراثنا المعتمد على خلق عروض مسرحية فولكلورية سياحية. ويمكن طرح هذا النوع من العروض في مهرجانات الفنون الشعبية المحلية أو الدولية.

« أكد هذا المهرجان الدولي بعد دوراته التسع، أن التجريب المسرحي المصري في حاجة إلى النضج والوعي بمفردات العرض المسرحي وتاويلها تأويلاً فنياً يبحث من جهة عن مفردات واقعنا المصري الأصلي غير السياحي، وينظر من جهة أخرى إلى مختلف إنجازات ما

خاصة أن معظم المروض المقدمة لا يصل مستواها الفني إلى المتوقع منها؛ لقد طغى الكم على الكيف. لذلك ينبغي أن تهتم اللجنة العليا للمشاهدة باختيار أهم خمسة عشر عرضاً أو عشرين على الأكثر، والاهتمام بتقديمها في المهرجان الدولي بحيث تكون المشاركة المصرية بأكثر من تجربتين؛ ففتح الفرصة لأكثر من مبدعين، للاشتراك. واقتراح أن تلغى الجوائز المقدمة، لأنه ليس ثمة تجريب يمكن مقارنته بتجريب آخر أو منحه أفضلية أو تميزاً فلكل تجربة تجريبها الخاص ومفرداتها المسرحية الخاصة يصعب معها المقارنة.

« ينبغي أن تتاح الفرصة لقيام حوار نقدي بناء من نقاد مسرحيين أجانب ومصريين وعرب مع المبدعين والمتلقين.

« ثمة تطور ملحوظ في المستوى الفني للمروض التجريبية للدول العربية كالسعودية والكويت واليمن والأردن وغيرها من الدول

حيث أضافت لجنة النقاد المصريين لهذه العروض المتميزة العرضيين المسرحيين «ميديا» للمخرج لويس جارفان، وهو عرض مسرحي مشترك لإسبانيا وفنزويلا؛ والعرض الياباني «هولوكوست» ومنح بطله ماساكي شهادة تقدير خاصة عن أدائه التمثيلي المتميز.

الملاحظات:

يمكن لنا التحدث عن عروض مسرحية أخرى تحتاج إلى التقديم والتطوير النقدي الهادئ الباحث عن مفردات التجريب المسرحي داخل نسيج هذه العروض الكثيرة المتعددة؛ ففضلنا أن نتذكر بعضها وليس جميعها لأنها أفضلها. وتبقى بعض الملاحظات الجديرة بالتوقف عندها:

« كثرة العروض المسرحية في المهرجان الدولي لا تتيح للمتفرج مشاهدة متريفة دقيقة للجيد منها والذي يسير منهجه اقتراباً من التجريب:

يقدمه المسرح العالمى المعاصر. ولذلك يصبح من الضروري توسيع رقعة البحث عن المواهب المسرحية من المبدعين فى محافظات مصر جميعها من الدلتا حتى الصعيد مصر وفى الواحات، والتخلص من النظرة الفوقية الاحادية الجاهلة التى ترى القاهرة مركزاً للثقافة؛ وأن الإبداع قاصر عليها. حان الوقت للبحث عن صيغ إبداعية جديدة أكثر أصالة وأقرب تواصل مع صيغ التجريب المسرحى وأصوله ومناهجه.

* لقد أثبت هذا المهرجان، أن المحاولات الإبداعية للمسرحيين الأجانب فى أوروبا وفى دول أمريكا اللاتينية أكثر نضجاً ووعياً فى أطروحاتها على مستوى الشكل والتقنيات والمنهج وقبل كل شئ الوعى الفكرى المعرفى من إمكانات التجريب المصرى، أو العربى. ويرجع

هذا - فى ظنى - أن تجريبهم قائم على حرية إبداع المبدعين، ولوكس التجريب الذى لا يخشى أو يتقنع أو يتهمش. وأثبت كذلك أن التجريب ما هو إلا محصلة منطقية لتجارب مسرحية سابقة رائدة، بدأت لديهم - بشكل طبيعى/ تاريخى - من القرن الخامس قبل الميلاد وحتى الآن.

* تؤكد هذه الحقيقة أن التجريب فى مجال الإبداع مرهون بتواصل التجربة الإبداعية من الماضى مروراً بالهاضم، وإرهاصاً بالمستقبل. والتجريب لديهم - وليس كما لدينا - بداية لطريق الإبداع وليس نهاية له؛ محاولة لاستشراف الرؤى الأخرى، والإصغاء لصوار الآخرين، ليس تينياً له بقدر ما هو تفهم لمساراته، ووعى بمفرداته. لذلك تبدو الإعدادات المتعجلة للعروض المسرحية المصرية قبل بدايات المهرجان الدولى

بشهر أو شهرين أو فترة أطول، نوعاً من التلقيق ودرجة من الدجل الخل، بدلاً من أن تكون هذه العروض محصلة لتجريب مستمر ومتواصل لسنوات وسنوات، وجزءاً من «ريريتوات» فرقنا المسرحية.

* إن مسرحنا اليوم فى حاجة ملحة إلى تجريب مستمر، ينهضه من ركوده ورقاده الطويل. ولا ينبغى أن تنتهى الحالة التجريبية بانتهاء احتفالية التجريب ذات الأحد عشر يوماً أو تتوقف بإعلان نتائجها، بل ينبغى أن يكون هذا المهرجان الدولى مدخلاً وشرطاً لاستمرار الإبداع الفنى لكل شارب مبدع أو مخضرم. فالتجريب ليس مجرد ثقافة وافدة، بل هو شئ، وربما كل شئ - تواصل مع الداخل واستفزازاً للمكتون، والمسكوت عنه فى كليات الإبداع والمبدعين.. فهل تعلمنا الدرس؟!

هنا، عبد الفتاح

التناص في شعر شعراء السبعينيات

للتناص أي تناص، بمعنى أنه في فضاء النص تتقاطع ملفوظات عدة مأخوذة من نصوص أخرى يعيد كل منها الآخر، كما تقول جوليا كريستيفا. إذ يصبح النص هو التناص نفسه، وفضا للتناص قامت جوليا كريستيفا باقتراح مصطلح آخر هو التحويل Transposition لتفني عن التناص فكرة دراسة المصادر.

وبهذا الفهم مضت فاطمة القنديل تسائل الجيل الشعري السابق عليها (فهى شاعرة بارزة في حركة الثمانينيات) كيف «تمولات» النصوص السابقة لتصنع نص شعراء السبعينيات، وذلك عبر

من قضية شائكة يدور حولها الكثير من اللفظ في حياتنا الشعرية المعاصرة لعلها تبين من عنوان الرسالة ذاته: فقد فضت الالتباس والفهم المبتسر لمصطلح «التناص» الذي لا يعنى البحث عن المصادر، أو عن «أصل» أول ينسب إليه نص الشاعر. و«التناص» بوصفه مصطلحا ما بعد حداثي لا يهتم «بالأول» و«الأصل» بوصفه «الأب» الشرعي للنص، وإنما يهتم التناص بالنص من حيث هو «كتابات متعددة، تنتج من ثقافات متعددة وتدخل في حوار، في باروديا، في نزاع، كما يقول بارت، أو «تبديل

نوقشت في أغسطس الماضي رسالة الماجستير المقدمة من فاطمة القنديل.

وكانت لجنة المناقشة مكونة من د. جابر عصفور مشرفاً ود. عبدالمعزم قليمة ود. صبرى حافظ أعضاء.

وقد حصلت الطالبة بعد المناقشة على تقدير امتياز مع التوصية بطبع الرسالة وتداولها بين الجامعات الأخرى.

ولعل أهم ما يميز هذا البحث هو اشتباكه مع قضايا الواقع الشعري في مصر. ففي بحث أكاديمي رصين ناقشت فاطمة القنديل أكثر

دراسة أربعة شعراء فقط تراهم أبرز شعراء الظاهرة هم: حسن طلب، حلمي سالم، رفعت سلام، عبد المنعم رمضان.

والقضية الثانية التي واجهتها فاطمة بالتساؤل والبحث، هي ما أعلنه الشعراء حول تصوهم بانها مفارقة، وتحدث قطعية مع اللغة الشعرية السابقة، أو تؤسس لقصيدة جديدة. وتتساءل فاطمة: هل نحن أمام جيل شعري له خصائصه المتميزة أم نحن أمام امتداد لحركة شعرية سابقة؟ هل هناك اختلافات جوهريّة بين هؤلاء الشعراء في علاقتهم بمن سبقهم من تيارات؟ هل هناك تحولات في النص الشعري ذات على مدى السنوات العشرين الماضية أم نحن أمام شعر يعيد استهلاك نصه الشعري ذاته؟ هل يمكن أن يكشف لنا درس النقص في هذا الشعر عن نتائج يمكن أن نفتقر بها مقولات الجدة والقطعية التي يطرحها الشعراء.

وفي محاولة البحث الجادة في التصدي لهذه الأسئلة يصنع أول خطوة نحو تاريخ جمالي لظاهرة الشعر العربي المعاصر التي يرى

أنها وقعت عند حد التاريخ الاجتماعي السياسي كما يشير مصطلح «السبعينيات» نفسه وما شابهه من مصطلحات (خمينيات، ستينيات... إلخ). وقد قسمت فاطمة البحث إلى أربعة فصول لتدرس في كل فصل شاعراً مستقلاً فمنحت بحثها نوعاً من التماسك والوحدة كأن سيحققها لو أنها وزعت النصوص على ثيمات. كما بحثت عند كل شاعر عما يسميه «وفاثير» (المولد) وهو جملة حرفية صغرى، ولكن «القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية صغرى إلى إسهاب مطول ومعمد وغير حرفي»،.. فمنع مفهوم المولد بحث فاطمة السيطرة على المادة المنتسبة.

درست فاطمة علاقة شعر حسن طلب بالتراث العربي، وعلاقة شعر حلمي سالم بالنص الصوفي والنص الأنونيسي، وعلاقة شعر رفعت سلام بالتراث العربي والغربي، وشعر عبد المنعم رمضان بالرواية وتقنيات السينما والنصوص الفرعونية والمسكوت عنه في الثقافة العربية. ورات فاطمة أن الشعراء الأربعة - على اختلافاتهم - قد وجدوا في رمزية الفينيقي من حيث

احتوائه على المتناقضين ومن حيث دلالاته على الاتبعثات والتجديد تجسيداً للوقت بين الحياة والموت من ناحية، وتجسيداً لأولية الدال - الجسد الذي يخلق ذاته ويصنع بتعمد سياقاته معناه، على الدلول المطلق للتعالي الذي يحل في الدال ويسبقه ويغترل دلالاته. ولقد جسد لجوء هؤلاء الشعراء إلى رمزية الفينيقي - من وجهة نظر فاطمة - ذلك التوتّر بين تصوهم الشعرية ونصوص الشعراء التمزجين.

وقد حدد البحث نوعين من العلاقات التناصية للشعراء الأربعة: الأول علاقة تسقط المستقبل على الماضي، وتجعل النص «الأخر»، إجابة عن سؤال الذات فلا تدخل في حوار مع هذا النص الآخر. والثاني ينطوي على الحوار بين النص والمتناص والعلاقة الأولى (يمثلها حلمي سالم و رفعت سلام) التي تجعل من المستقبل صورة للماضي وتبثع عن إجابة في النص الآخر تفصح عن خطاب أحادي في جوهرها، يصل العلاقة بين النص/النصوص الأخرى التي تدخل في سياقه بالعلاقة بين الدولة المركزية ورعاياها، الذين مهمما

تعمدوا يظلون تحت لواء هذه المركزية أو النص الشعري للشاعر. أما العلاقة الثانية (ويمثلها حسن طلب و عبدالمعزم رمضان) فهي تكشف لنا عن ذلك الجدل الدائم بين النص والنص الآخر، لتتطوى على قدرة النص الشعري على الصمود عبر تحولات الأطر المرجعية، انطلاقاً من التجدد الذي تجعله دالة الحوار نفسه من حيث هي تعديل دائم لوجهات نظر الأطراف المتناورة. ومن هذا المنظور ترى قاطعة أن

مصطلح شعر السبعينيات يضم اتجاهين: الأول (سليم، سلام) يعيد استهلاك نصه الشعري مستقياً الديوان الآتي على الديوان السابق، ويأحشأ عن إجابات مماثلة في التصبوس الأخرى مما يمثل من وجهة نظرها يقيناً ما بفكرة الذات عن نفسها، فيصل بينها وبين اليقين الثوري لشعر الخمسينيات والاستينيات والاتجاه الثاني (طلب - رمضان) يضع نصه الشعري والنص الآخر موضع التساؤل

والحوار، مما يجعلنا أمام مشروع فردى يعيد إنتاج نصه الشعري بذلك الوعي الذي يتجدد دائماً، والذي ينعكس على ذاته فيتأملها في ضوء ذلك الجدل بين الآن والأخر.

وبذلك لا يمكننا القول إن «كل» شعر السبعينيات هو شعر القطيعة، والتمرد، والمغايرة، والتأسيس لحركة شعرية جديدة فبعض الشعراء يعيد إنتاج العلاقات الجمالية والعلاقات الاجتماعية والسياسية لحركات شعرية سابقة.

هارم شحاتة



إشكالية الترجمة والمسرح كتاب أمريكايعيدون إنتاج روائع المسرح الأوروبى

ولكنه مطلوب أيضًا فى الوسط المسرحى.

إلا أن الأسباب التى أدت إلى تبني هذه العملية - ترجمة الترجمة - تختلف اختلافًا جوهريًا عن الأسباب التى دفعت المنفوطى إلى كتابة - أو بالأحرى صياغة - رواية «مجدولين». فالأعمال المسرحية التى تعرضت وسوف تتعرض لإعادة الصياغة على نحو خاص يقدم رؤية المخرج، هى أعمال معظمها سبق ترجمته، إذا كان الأصل بلغة أجنبية، وصدر فى عدة ترجمات إنجليزية، ومن بينها أيضًا أعمال كلاسيكية مكتوبة باللغة الإنجليزية.

ولا أنكر - مع تقديرنا للدور الذى لعبته هذه المؤلفات فى زمنها بالنسبة لفالبية القراء الذين لم تفتح لهم فرصة قراءة مثل هذه الأعمال الأدبية الهامة فى لغاتها الأصلية - أننا ضعفنا بطبيعة الحال، لاختلاف الزمان والمكان، أمام غواية السخرية، وبصفة خاصة من الترجمة بالوكالة أو ترجمة الترجمة العربية إلى العربية ولكن بأسلوب خاص متميز، أقل ما يوصف به هو عدم الأمانة للأصل.

ولكن، لدهشتى، اكتشفت أن الترجمة - بالوكالة - أصبحت مؤخرًا عملاً، ليس مشروعًا فحسب

لا أذكر على وجه الدقة كيف صرّح الحديث مع كاتب ومترجم صديق إلى قضية التعريب أو الترجمة غير الحرفية سواء كان المترجم يجيد اللغة التى ينقل عنها، مثل ديفيد خشبة فى حالة ملخصاته الرائعة للأساطير اليونانية، التى قد نقلها إمّا عن الفرنسية أو الإنجليزية على الأرجح، وحافظ إبراهيم فى كتابه أو صياغته لرواية فيكتور هيجو «البؤساء» أو مجدولين. تحت ظلال الزينفون» للطفى المنفلوطى، الذى اعتقد، إن لم أكن مخطئًا، أنه نقل الرواية عن ترجمة، ربما كانت حرفية أو غير حرفية لمترجم محترف.



تشيكوف .. الثالث من
اليسار يتوسط افراد
ممثلى مسرح الفن
بموسكو

وفي دراسة تحمل عنوان «كتاب المسرح الكبير اليوم منشغلون بترجمة كتاب الماضي»^(٥) يقول سيلفيان جولد أن البرهفات لم تكن تصوير سيراً حسناً، فقد تعذرت المسرحية التي اقتبسها توني كشتنر Kushner عن كوميديا كتبها المؤلف الفرنسي كورنيل (كردني) في القرن السابع عشر في مشاكل تقنية، وخشية أن يتحمل المؤلف الأصلي في مقبرته تلقاً على ما تعرض له عمله، قد كشتنر ومخرج المسرحية مارك لافوس، أن يميدا طباعة برودجرام المسرحية. وقد غيّر العنوان من «الوهم» تكليف توني كشتنر، على أساس مسرحية لبيير كورنيل، إلى «الوهم» تكليف بيير كورنيل، أعدماً بتصرف توني كشتنر.

ويقول كشتنر، متذكراً إنتاج مسرح هارتفورد في ١٩٨٩، أنه في اللحظة التي فعلوا فيها ذلك انتهت جميع المشاكل التقنية، فيما عدا الليلة السابقة للافتتاح، حيث جاء شخص منا ونزع نصف أصرف إسمي من واجهة مسرح «الماركي Marquee، فسي «برودواي».

ويقول سيلفيان جولد أنه إذا كانت أشباح الكتاب المسرحيين القدامى تصلصل سلاسلها هذه الأيام، فلا بد أن هناك سيباً. فكتاب الدراما ذاته الصيت من أمثال بريان فرييل Brian Friel، ودافود ماميت Mamet، ومايكل فراين Frayn، ولا نفور وويلسون، وتوم ستوبارد، قد انهمكوا في إعداد مسرحيات كتاب الدراما الأوروبيين العظام باللغة الإنجليزية. فهم يقتسمون الإعلانات مع تشيكوف، وإيسن، وكورنيل، ويهزوين في مضمار العملية نهج للمسرح في تناول الكلاسيكيات.

وكان أحدث مثال شهجه برودواي، الصياغة أو الإعداد المسرحي الحى الذى قام به فرائك ماكجينيس McGuinness مسرحية إيسن «بيت اليمية» التي استدر عرضها حتى ٢٩ أغسطس، والتي لعبت بروس بعض النقاد بفصل نصاعة لغتها ونبرتها المعاصرة. وعلى معظم أقرانه في لعبة ترجمة الأعمال للمسرحية، أفضج ماكجينيس عمله المسرحي بدون معرفة بلغة العمل الأصلي.

لقد دأب الكتاب المسرحيون على الاقتباس - وفي بعض الأحيان مجرد انتحال - عمل كتاب الدراما الأجانب على مدى المصور. وقد أعاد شكسبير كتابة مسرحيات أوروبية، وترجم جوتة Goethe شكسبير. لكن المترجمين المحنطين العظام، مثل كونستانس جارنيت الذى جلب تشيكوف إلى العالم للتمثّل باللغة الإنجليزية. في بداية هذا القرن، كانوا دارسين أكاديميين وليسوا كتاباً مسرحيين.

ولا يمسجود لود هيمس Haimes، الذى دأبت فرقته المسرحية Roud about theater على إحياء الكلاسيكيات الأوروبية من أجل جمهور برودواي، لتزايد الاقتباس والترجمات التي يمدّها كتاب الدراما. وهو يعتقد أن المحافظة على سلامة القصة تتطلب أن تكون الترجمة مسرحية - تياترية - وقد درج الكتاب المسرحيون، لا على كتابة أداب جيّد فحسب، ولكن أيضاً كتابة مسرحيات قابلة للتشغيل والإخراج.

وفي إنجليزية، أصبح تكليف كتاب المسرح بإعداد ترجمات جديدة

مطلقاً شيئاً تقريباً». ويقول **فالدو هير**، الذي حقق مسرحيته **ضوء السماء** **نجل ألامودو** في بروكس، كما نجحت ترجمته لمسرحية **تشيسكوف «إيلسانوف»** في الموسم الماضي في لندن «نستطيع أن نختار إحدى صياغات «النورس» التي أعدها معظم كتاب المسرح البارزين البريطانيين. ومن الخساسة، إلى حد ما، أنه كلما قام شخص ما بتقديم إنتاج جديد، يشعر أنه مضطّر إلى الحصول على ترجمة جديدة.

ولا تقتصر الرغبة في إعادة اكتشاف المحلّة، كما تقول صاحبة الدراسة، على إنجلترا، فقد حفزت الترجمات البريطانية رغبة مماثلة في الولايات المتحدة. ويقول **روبرت فولز** **Folz**، المدير الفني لمسرح **جولمان** في شيكاغو، الذي كافى الكاتب المسرحي الأمريكي **ريتشارد فلتسبون** بأن يترجم **هيوستن الكرز** **تشيسكوف** «أن معظم الروائع الكلاسيكية التي ورثناها قد ترجمت منذ فترة تتراوح من ٤٠ إلى ١٠٠ سنة. وهناك فارق كبير بين لغة هذه الترجمات والإنجليزية الأمريكية كلغة».

ويضيف أنه يمكن أن يفكر في استخدام ترجمة **ماكجينيس** إذا أراد أن ينتج مسرحية **بيت الحمية**. إلا أنه يستدرك بقوله أنه يكن لعمراً شديداً لهذه الترجمة. لكنها تنطوي على إيقاعات إنجليزية وإيرلندية. ثم يتساءل ما الذي يجعل أي أحد يريد أن يقدم ممثلون أمريكيون مسرحية إسكتلندية بلهجات بريطانية؟

ويؤكد **مايكل فينچولد** **Fein** **gold**، وهو ناقد مسرحي بصحيفة **«فولج فويس»** **The village voice** الأسبوعية ومترجم محترف للأعمال الصحفية، أن الأكاديميين وكُتاب المسرح يمكنهم أن يدمروا الأعمال الفنية التي يقومون بترجمتها. وبينما يمكن أن يرفض معظم كتاب المسرح الترجمة أو الإعداد للمسرحي، يقول **فينچولد** أنه شهد مسرحيات عظيمة نمرها كتاب مسرحيون إنجليز وأمريكيون لأنهم لم يفهموا ما الذي يقصده العمل الأصلي.

ويؤكد المترجمون الذين يؤدون عملهم بالطريقة المتبعة، بمعرفة دقيقة باللغة التي يترجمونها، على أهمية فهم ظلال النص الدقيقة إلى

جانب فهم النص نفسه. ومع ذلك، يرى الشاعر **ريتشارد ويلبور**، الذي يُعتبر على نطاق واسع مترجم **موليير** البارز، أن للترجمة الحرفية لا تنجح أبداً. ويقول. إن الإخلاص في الترجمة الذي استهدفه دائماً كان في ترجمة الأفكار فكرة بفكرة وليس كلمة بكلمة.

ولهذا يختلف نفس العمل المترجم تبعاً لاختلاف ترجمته. ومن هنا يرفض **ماكجينيس** فكرة تقديم مسرحيات الماضي بحيث تكون آمنة في تصوير زمانها. وهو يتساءل ما هي حقيقة الزمن؟ إنني لا أملك ماكينة الزمن، إن كل ما أستطيع أن أفعله هو أن أقدم قراءة آمنة لما أراه هناك، وأن أحترم حقائق العمل المسرحي المعروفة.

ولكن للشككة هنا هي تحديد هذه الحقائق للمسرحية بدون التمكن من قراءة الأصل. وقبل أن يبدأ **لانغورد ويلسون** إعدادها لمسرحية **«الشيقات الثلاث»** الذي استُخدم في الموسم الماضي في إنتاج **سكوت إلغوت** **Round about**، عهد بإعداد ترجمتين حرفيتين، واحدة من مترجم لغته الأصلية الإنجليزية

ويتقن اللغة الروسية إتقاناً جيداً، والأخرى من مترجم لفته الأصلية الروسية ويتقن الإنجليزية إتقاناً جيداً. وحصل على شريط تسجيل لإنتاج مسرح «موسكو لورده للمسرحية، كما حصل على النص الروسي. وبعد ذلك التحق بمعهد برلينتز، حيث انفق أكثر من سنة ساعة في تعلم اللغة الروسية، وهكذا استطاع أن يستخدم كلاً من الشريط والنص إلى جانب الترجمتين العرفيتين ولكن إقرانه، باستثناء عدد نُذِر، لا يذهبون في تخصص الأمانة إلى هذا الحد أو الشغل، إنهم، كما تقول سولفهان جولد صالحة هذه الدراسة الهامة والمتعة، يكتبون بالاعتماد على ترجمات حرفية من إعداد دارسين أكاديميين. وقد حاول ستيفن واد سسورث Wadsworth، الذي أصبح اختصاصياً في مسرح الكاتب الفرنسي بيار دي ماريوفو de Marivaux، القرن الثامن عشر، أن يفعل ذلك عندما طُلب منه في البداية أن يترجم ويخرج مسرحية لـ دي ماريوفو، ويقول أنه عندما حصل على الترجمة، أدرك في الحال أنها لم تكن حرفية، ولا يمكن أن تكون

هناك ترجمة حرفية، بلية حال من الأحوال.

وبدعت الكاتبة للمسرحية البريطانية بام جيمز Gens، التي قُتلت مسرحيتها "stanley" على مسرح Circle in the Square في نيويورك في الموسم الماضي، وقعت على نفس الاكتشاف عندما كانت تعمل مع مترجمين أكاديميين. فقد لاحظت، على سبيل المثال، أن هذه الترجمات تمكس في معظم الأحيان تفسيراً دراسياً لعالم لغوي. وبعد أن أوضحت مطالبها، تقول إنها حصلت في النهاية على ترجمة حرفية تماماً لمسرحية إيسن محورية البحر، ولكنها تعترف بأن المشكلة هي أن النص يستعصى دائماً على الاختراق، فاللغات لا تتماثل.

أما دافيد هوب، الذي طُلب من مترجمه أن يعطيه أكبر قدر ممكن من التفسيرات، فقد حصل على شتى التاويلات للختلفة لكل سطر. ما يشبه قاموساً رائعاً لما يمكن أن تعنيه الكلمات المختلفة.

وعلى نفسيف ذلك يطلب ماكجينيس، مثل بام جيمز، متلاً صلياً تماماً للأصل. ويشدد على

أهمية التحرر من القواعد اللغوية وعدم الاجتهاد والتقصّر في قراءة النص، ويقول ماكجينيس أنه يحاول في ترجماته أن يعود إلى إثارة مشاهدة العمل للمرة الأولى، وهذا يعني العودة إلى الانفعال.

ويعطي الكاتب المسرحي للعاصر لنفسه الحق في إعادة تشكيل - أو بقية أكثر تشذيب - شخصية أو شخصيات المسرحية للترجمة من أجل مساعدة مشاهد اليوم على فهمها كما أراد المؤلف الأصلي من المشاهد أن يرى أبطاله. وعلى سبيل المثال، أفسطو ماكجينيس إلى إعادة تشكيل شخصية «تورولده» الزوج المستبد في مسرحية «بيت الدمية» باستبعاد بعض سطورها التي تعكس سطوته حتى يجعل للمشاهد المعاصر يرى ما الذي أصبته فنواً في هذا الزوج. ويقول الكاتب «هناك عناصر يفوض في شخصيته لكنه يتحلى أيضاً بجوانب طيبة» ولهذا أراد ألا يظلم الجانب السيء فيه.

وقد واجهت جيمز نفسها المشكلة في عرضها لمسرحية «بيت الدمية» فهي تعتقد أن زوجها كانت

لا بدّ ستجهره إذا كان مجرد إنسان بشع. فهو، في نظرها، زوج فيكتورى مثالي - فهو أمين، ويعمل بجد، وجذاب بشكل واضح. لكنّها لم تقطع سطوره، واستعاضت عن ذلك بإسناد دوره إلى ممثل شمالي شاب ومسيم. وبذلك يشعر المرء بتعاطف أمومي معه عندما ينطق بلكه السطور. وهي مع ذلك تتفهم الأسباب التي أضطر من أجلها هاجينيس إلى اختصار للنص. وتقول «إنّها مشكلة، عندما تتعامل مع عادات وسلوك تغيّرت تغيّراً شديداً».

لكن لا يتفق الجميع على أن الجمهور يحتاج إلى مساعدة عندما يواجه أعمالاً من الماضي، ويقول الشاعر ويلبور Wilbur، على سبيل المثال أنه لا يحاول أن يكيّف موليير حسب الجمهور المعاصر فيما عدا استخدام لغة واضحة وبسيطة.

ويدافع هاجينيس عن تحكّله في تصوير إبسن لشخصية تورفالد. «إذا كنت قد قصصت في البداية أن أقدم ممارسة محض أكاديمية، لكن رأيي فيما أنه خطأ، لكنني لا أسمى إلى تريس إبسن

الخاص: إنني أريد أن أمتح - وإن أقدم مسرحية مثيرة تحدث شيئاً من الصدمة التي لا بدّ قد أحدثتها عندما ألتمحت لأول مرة».

وبرغم أن جميع الذين شاركوا في هذه العملية يقولون إن ممارسة تكليف الكتاب المسرحيين بإحياء الكلاسيكيات تعني خدمة جمهور المسرح، يعيّن الكتاب من الممارسة أكثر مما يحصلون عليه من حقوق النشر. ويقول ويلسون أنه اكتشف أن الترجمة تساعد في اجتياز مراحل النضوب في عمله الخاص. وكانت الترجمة بالنسبة لألفريد هور، البديل للإخراج، الذي يمكنه من تصوّر الإخراج ذهنياً. أما بالنسبة لتوني كشتنر، فهي فرصة لبحث مشكلة درامية على مستوى «الفورم» بصورة محضة.

ويبدو أن ممارسة الترجمة تتجاوز تلك الآثار إلى التأثير في عمل الكاتيب المسرحي نفسه. وفيما يشبه الاعتراف تحكي بام جيمز أن مخرجاً مسرحياً يابانياً ذائع الصيت استأقنتها في مشاهدة إحدى بروقات مسرحية لها باسم «الصمة ماري». ويعد مشاهدة

المسرحية، وكان موضوعها عن زوج من الخنثيين ممن يتنقلون مظهر المرأة «الترانسجنات» تنقلب حياتهما رأساً على عقب نتيجة لبخول امرأة شابة في حياتهما. قال المخرج للكاتبة «هل هذه «فانينا»، لا؟».

وتؤكد الكاتبة المسرحية إنها صُعقت كلياً. لأنها كانت قد انتهت في التّو من العمل في إعداد ترجمتها الخاصة لمسرحية تشيكوف «العمّ فانيا». ولكنّها لم تكن قد أدركت هذا التأثير وتعترف «لكن برغم الوسط المختلف اختلافاً كلياً، كانت الموضوعية - التيمة - التي استخدمتها مشابهة جداً».

وإذا كانت قد ظهرت آثار من تشيكوف في أعمال الكتاب المسرحيين الذين ترجموها، فالكس يمكن أن يحدث أيضاً. ويقول ألفريد هور إن تشيكوف كان عندما كتب «إيفانوف» كاتباً مسرحياً بالغاً، وغير ناضج ناضج تقنياً. وقد ترك إحدى العقد الفرعية بالمسرحية بدون حل. ولذلك كتب «هير» نهاية لتلك العقدة.

ولما كان تشيكوف قد أعاد صياغة الفصل الرابع عدة مرات،

وإنه كان الفصل الذي لم يرض عنه بقدر رضاه عن الفصول الأخرى، لم يشعر «هير» بأيّ خبز ضميمير بشأنه. بل إنه شعر، على حدّ قوله، بأن «انطون سوف يسمد أيّما سمادة لأنه حلّ مشكلة قد استعصت عليه بصورة ما».

كما شعر قوفاي كُثُنُر بالدافع فيها يتعلق بإعادة بناء مسرحية س. أنسكي (Ansky (ديبوك (Dybuk) التي قُلمت على مسرح هارتفورد في ١٩٩٥، وسوف تُقدم هذا الموسم بمسرح جوزيف باب العام في نيويورك في شهر أكتوبر. ويقول إن

معظم الناس يتذكرونها باعتبارها قصة حبّ مؤثرة، وهي ربما كانت قصة الحبّ الوحيدة في جميع الأدب الغربيّ التي يتبادل فيها العاشقان على المسرح ثلاثة سطور. فقد أقيم بناء المسرحية بصورة فجأة، لأن أنسكي كان إثنوگرافياً وليس كاتب دراما في واقع الأمر.

وإذا كان الهدف من الإعداد المسرحي أو تحديث ترجمات روائع المسرح القديمة أو إعادة قراءتها، هو تمكين المشاهد المعاصر من الاستمتاع بتلك الأعمال، فلا يتردد الكاتب المسرحي المعاصر في

الاعتراف بحقيقة أن صياغته الجديدة للعمل المسرحي القديم سوف يعفّ عليها الزمن بعد عشر أو خمس عشرة سنة، وستبقى دائماً أعمال إبسن وكورنيل وتشيكوف معيّنات لكتاب آخرين.

ويقول ماكجينييس أن ترجمته لمسرحية «بيت الدمية» سوف يتجاوزها الزمن بعد عشر أو خمسة عشر سنة، لكن إبسن لا يمكن أن يتجاوزها الزمن أبداً. وسوف يلقى شخص ما آخر وسوف يترجمه إلى لغة عصره.. «لأن لغتنا تتغير بصورة دائمة».



رداذ اللغة مختارات بالفرنسية لعز الدين المناصرة

[يتوهج كتمان/ رداذ اللغة/
رسائل متبادلة بيني وبين الموت/
جفرا دتريني لانام/ جفرا أرسلت لي
دالية وحجارة كريمة/ خذ جرمة
الليقطة/ تشمع كبد إيكار/ جاك
بريفير الأول/ حجر الفلاسفة/ وهل
بقي في المدينة حدائق أيها السيد/
أ... وي... ها].

وفيما يلي ترجمة كاملة لمقدمة
محمد موهوب للمجموعة
الشعرية:

LE CRACHIN DE LA LANGUE



EZZIDDINE AL-MANACIRAH

traduit de l'arabe par
Mohamed Mawdeh
et Ezzeddine Al-Manacirah
Mohamed El Youssefi

Anthologie
L'ESCAMPETTE

عن دار سكامبيت الفرنسية
للتخصص في نشر الشعر العالمي
صدرت مختارات من شعر عز
الدين المناصرة [إحدى عشرة
قصيدة في ثمانين صفحة] بترجمة
للغربي الدكتور محمد موهوب.
وهذه هي أول مجموعة شعرية عربية
تصدر عن دار سكامبيت، وقد أقيم
حفل توقيع للشاعر للمناصرة في
باريس مؤخراً، وحفل آخر في مدينة
بوردي، والقصائد للترجمة هي:

نشرت أولى قصائد الشاعر للمناصرة في صحف القدس عام 1962، وانتمى لجماعة [مجلة الأفق الجديد - 1961 - 1966] في القدس، ونشر
قصائده فيها [1964 + 1966 + 1966]، وبدأ نشر قصائده في مجلة الألف البيرونية، اعتباراً من العام 1966. وصدرت أولى مجموعته الشعرية [ياغضب
الخليط] عام 1968 و[الخروج من البحر لوت] عام 1969. معنى ذلك أن للمناصرة [شاعر شاباً] بدأ قبل هزيمة 1967 وليس بعدها .

مسكوناً بالهوية والأسطورة والرمز.

إنها لفارقة كبيرة أن لا يُعرف الشعر الفلسطيني الحديث في فرنسا - مع أنه يشكل حلقة مامة في التجربة الأدبية العربية - إلا من خلال ترجمات شعر محمود درويش [تمت ترجمة خمس مجموعات شعرية له]. وإذا كنا نستطيع الزعم بأن الجمهور الفرنسي يعرف محمود درويش جيداً، فإن الجمهور الفرنسي لا يعرف تجربة سميح القاسم الذي ترجم له عمل واحد. من هنا رأينا أن نقدم للجمهور الفرنسي مختارات شعرية لرمز آخر من رموز الشعر الفلسطيني الحديث ألا وهو الشاعر عز الدين المناصرة، المولود عام ١٩٤٦ في بلدة بني نعيم - الخليل. وهذا يعني أن نقدم للجمهور الفرنسي تشييداً شعرياً، رافق أحلام الأجيال العربية في التغيير والديمقراطية في مرحلة الستينيات والسبعينيات وقد وصلت بعض قصائده إلينا في السبعينيات عبر الفنان اللبناني مارسيل خليفة، خاصة [قصيدة جفرا - ١٩٧٥] و[بالأخضر كفناه - ١٩٧٦].

وقبل أن تعرض لخصوصية شعر المناصرة، علينا أن نشير إلى أنه مع أبناء جيله من الشعراء الذين ظهرُوا إثر هزيمة ١٩٦٧ يحملون ذات التّقسّ الشعري. هذا لا يعني أن أيّاً من هؤلاء الشعراء كان ينتظر ذلك الحدث لكي يكتب بعيداً عن الطبيعة الإجمالية لذلك التاريخ. وهون الدخول في التفاصيل، فإننا أريدنا بلّغنا رتقا إلى ذلك التاريخ أن نبين أهمية ذلك الحدث وأثره الكبير على مجمل الإبداع الفكري والأدبي في العالم العربي.

لنتذكر أيضاً أن كل شعراء هذا الجيل قد ساهموا كثيراً أو قليلاً في رسم معالم الشخصية الفلسطينية للمستقبلية والدولة الفلسطينية القادمة، أي بمعنى خلق وطن، ولكن الإلتصان يظل أبعد من أن يكون تجسيداً بسيطاً للإرادة السياسية، فالحرب الأهلية اللبنانية من وجهة نظر المناصرة هي بمثابة امتداد لتلك التي تشتمل في الأراضي الفلسطينية المحتلة [جفرا جاءت لزيارة بيروت]. وفي قصيدة جفرا أو في عكا أو في بيروت [تشابه أيام للنفي كدت أقول: تشابه غابات

الذبح هنا وهناك] إن الأشكال المتعددة لهذا النفي هي نتيجة لوجود المستوطن الإسرائيلي [وهناك بقايا الروميان... السلملة على شكل صليب... أو قوله [إنّ] في إلاجسد إبراهيم/ إنّ في إلابناؤك يا جفرا/ يتعاطون حنيئاً مسحوقاً في فجر ملغوم/ إنّ في إلاموارك مريام/ إنّ في إلعنب للشام/ ماكانت بيروت وياست لكن تتواجد فيها الأصدقاء/ خلقتك روم، وامامك روم].

- مسكوناً بهويته - لم يتوقف شعر المناصرة عن استدعاء الذاكرة الفلسطينية، معاًلاً كل مكوناتها [الكتمانية المسيحية الإسلامية] فالحضور القوي للرمز والأسطورة الذي يمنح هذا الشعر ثراءً كبيراً، يصبّ في هذا الاتجاه.

إنّ شعر المناصرة وهو يسعى لإيجاد ملاذ للشاعر والذوي، يستثمر قضية الوطن جاعلاً منها مكاناً يتجلى فيه كل العناق وكل محبوبات الشعراء. فهي تسمى تارة فلسطين وتارة جفرا، حيفا، عكا... [جفرا الوطن المسبّج]. ويتج عن هذا التلميح، مجموعة من التشابكات:

ذات الشاعر مع ذات الجماعة [الشعب والقبيلة]، كما هي للمصيبة مع الأرض والمدينة، والطغولة والأم. ويضاف إلى هذا أيضاً [اللغة]: وهذا ما توحى به القصائد المختارة في هذه المجموعة. وكل ما ذكر من موضوعات، يتناولها المناصرة بشكل مختلف.

إن النقد الذي يوجهه الشعراء للسياسة باعتبارها تعالفاً مؤقتاً، والذي أشرنا إليه، يجد له مثيلاً في النقد الذي يوجهه المناصرة إلى اللغة [لغة المعاجم لابن منظور والفيروزيادى] وكذلك لغة الفن العربي والشعر. يسفر المناصرة في قصائده المختلفة من تشبث الشعر التقليدي العربي بالمعروض، باعتباره الشكل الوحيد لاستقبال

القول للشعري. وتجد هذا في قصيدتيه: [رذاذ اللغة] و[حجر الفلاسفة]. يقول المناصرة مخاطباً اللغة: [امسح تغباريك بغواني القباتية/ أفك برزخك العالي/ أحل عفتك العمية/ أفرق في ينايمك، أفض ختمك تشهتين/ فاستريح على ظهري كجثة شهيد].

ويضاف إلى الخاصيتين السابقتين، خاصية [التراجيديا] التي تحدد النبرة الخاصة لشعر المناصرة. قوماً يمكن أن نقول أن المناصرة نفسه هو [راهب العزلة] الذي تصفه القصيدة التي تحمل نفس العنوان. [راهب عابر في الشوارع يقرأ حزن الطيور للقيمة حول شواهد أهلى بتلك الروابي].

- إن ترى وطبك مفتصباً وأهلك

محكوسين بالنفى، تُعمر ذاكرتهم ويجمع الآخرون على التذكر لحقوقهم، وأن لا يكون بمقبورك أن تدافع عن نفسك وأن تحصل على حقوقك، كل هذا ولا تكون تراجيدياً متشائماً، هنا قد يقع التناقض: [راهب جرب النفي، من منكم جرب النفي والصلب يوم الأحد] يصرخ الشاعر فينا [هذه الدروب تقضى إلى القتل، مربية هذه الليلة المستجدة فينا ولا فرق في الجوهر المتحد في القلب، كل البلاد أسمى واشتراب... نوح، فراق].

- أخيراً نقول: من ممّا يستطيع أن يلوم المعبّ إذا قال إنه يتالم، يقول المناصرة [لهل يكفن الصلّاب لو جاء في زمن لا يفسى؟ يكفر المؤمن]



النساء المبدعات من البحرين الأبيض والأود

عاصمة ثقافية لأوروبا خلال
عام ١٩٩٧.

ترجع أهمية المدينة إلى انشئت منذ
٢٣٠٠ عاماً، ومنحت اسم أخت
الإسكندر الأكبر، إلى أنها تقع في قلب
مملكة مقدونيا القديمة وكانت بقعة
انطلاق الإسكندر ووالده فيليب
الثاني لتوحيد اليونان. وقد اكتسبت
المدينة أهمية تاريخية وثقافية خاصة
لاحتفاظها بأثار رومانية وبيزنطية
وتركية متنوعة، كما كشفت الحفريات
الأثرية في منطقة مستأجراً عن مكان
مواد أرسطو، فيلسوف اليونان
الأشهر، والمعلم الأول للإسكندر، ويرجع
الأثريين احتمالات العثور على مقبرته
في المنطقة نفسها. وقد شهدت عام



من كنوز متحف تسالونيكي الذي يضم
أثار مقدونيا القديمة والمصر البيزنطي

في مدينة تسالونيكي بشمال
اليونان عقد مهرجان «النساء المبدعات
من البحرين الأبيض والأسود» خلال
الليلة من ٢٩ أغسطس إلى ٤ سبتمبر
١٩٩٧، وضم ما يقرب من أربع مائة
مبدعة، يمثلن ثلاثين دولة. وقد قدم
المهرجان مشهداً شائقاً للفنون الرئية
والسموعة والتعبير الحركي والدرامي
في حوض البحر الأبيض وبحول البلقان،
كما اشتمل على محاور عدة تناولت
قضايا الإبداع الفني والأدبي.

قام بتنظيم المهرجان مركز
اليونسكو للنساء المبدعات في بلاد
البلقان وقسم اليونسكو لنساء للشرق
الأوسط، إلى جانب هيئة خاصة تكونت
بمناسبة لاحتجار مدينة تسالونيكي



غلاف للمعرض والكتيب الخاص بمؤتمر وإبداعات المرأة في البحرين الأبيض والأسود.

حرص منظمو المهرجان على تأكيد أوجه التأثير والتأثير التاريخي للتبادل بين شعوب المنطقة واستكشاف أفاق تدعيم التفاعل بينها في عالم يتسم بالدعوة إلى الكوكبية وتساعد إيقاع القوميات الصغيرة في أن، خصوصاً بعد إعادة رسم الخرائط لتبرز مجموعة دول

الأبيض المتاخمة لدول البلقان فقد منحها طابعاً ثقافياً مميزاً، وجعلها مركزاً لتقاطع ثقافات المنطقة وامتزاجها، ومكاناً مناسباً يستضيف ذلك للشهد اليوناني الدال على تنوع الخصوصيات الحضارية في القارات الثلاث: أوروبا وآسيا وأفريقيا. وقد



معرض للتصوير الفوتوغرافي

١٩٩٦ بـتسالونيكى أكبر جامعة في اليونان، تحمل اسم الفيلسوف اليوناني، ويدرس بها ما يقرب من ستين ألف طالب، وفي قاعة الاحتفالات الكبرى بالجامعة عقدت ندوات المهرجان. أما موقع المدينة الجغرافي في شمال اليونان وعلى ضفاف البحر

بلقانية جديدة، حرصت على المشاركة بفنون مبدعاتها في المهرجان، فمن يوغوسلافيا السابقة تجد وفوداً لدول «البرسنة» وكرواتيا و«فاريموم» وه سلوفينيا إلى جانب وفود تمثل «روسيا الفيدرالية» و«أوكرانيا» و«جورجيا» وكانت جميعاً ضمن حدود الاتحاد السوفيتي القديم.

تكون الوفد المصري - الذي رشحته العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة في مصر - من جانبية سرى، ونازلى مذكور (الفن التشكيلي)، إيناس الدغيسي، وهالة خليل (السينما)، هدى وصفي وعفت يحيى (المسرح) وشاركت الناقدة المسرحية هاييسه زكى بدعوة خاصة من اليونسكو، إنعام لبيب (موسيقى عربية) ومغال مصفى الدين (آلة الهارب)، فاطمة السيد (فرقة رضا للفنون الشعبية)، اعتدال عثمان (الأدب). وعلى هامش للمهرجان أقيم معرض لكتب المرأة، اشتمل على نحو مائة عنوان لأعمال كاتبات مصريات، لم تكن - في تصوري - ممثلة لنماذج إبداعية، جمعت بين القيمة الأدبية وجودة الإخراج الفني والطباعي، بينما اقتصرتم الأعمال المترجمة على مجموعة قصصية واحدة.

شارك الوفد المصري - الذي اتخذ موقفاً موحداً إزاء الالتزام بمقاطعة إسرائيل - في معظم محاور المهرجان الذي اتسمت أنشطته بتنوعها وتزامنها وتوزع الأماكن التي استضافت عروض الوفود على امتداد المدينة وتميز بعضها بطابعه الأثري، مثل مسرح داسوس الذي احتشدت مدرجاته الرومانية الدائرية بالمدعوين وشهدت ساحته المفتوحة عرض الافتتاح اليوناني لمسرحية «ثيودورا».

خدمت المسرحية رؤية درامية لأحداث حقيقية وقعت في القرن السادس الميلادي وتدور حول حادثة حب الإمبراطور الروماني جوستينيان لإحدى واقصات البلاط، ومراعهما لإلغاء القانون الروماني الذي كان يحول دون اختلاط الدم الملكي بماء عامة الشعب، إلى أن صدر القرار الكنسي عام ٥٢١ م بقبول عقد الزواج الذي باركه الجميع، بعد أن أكدت «ثيودورا» توبتها وأغزلها.

لم تشف المسرحية جديداً من حيث تفسير الحدث التاريخي أو موقف الشخصية النسائية الرئيسية. وعلى الرغم من الرؤية الدرامية التقليدية فقد تميز الإخراج بجماليات بصرية، ظهرت في توظيف لوحات الرقصة استخدمت

فيها الأتعة والملابس ذات الطابع التاريخي والأداء الحركي الذي يمزج بين الرقص الفرعوني والشعري وغيرهما من فنون بلاد البحر الأبيض، التي كان الإمبراطور الروماني على اتصال بها. ولقد ساعد الموقع الأثري على إبراز المفهر الأهم في المسرحية وتمثل في تصميم ديكر ضخم لقلعة ملكية، تتحرك جدرانها على عجلات، فيعاد تقسيم ساحة العرض بما يتناسب وتطور الحدث الدرامي.

وعلى مسرح آخر حديث قدمت فرقة المسرح القومي ببوخارست (رومانيا) عرضاً متقناً لمسرحية «بيت برناندا» للبالشاعر والكاتب المسرحي الأسباني الشهير فيديريكو جارسيا لوركا (١٨٩٨ - ١٩٣٦). تدور المسرحية حول حياة أرملة وبناتها الخمس، للهدايا بالمعنوسة، واللاتي يعشن مع أمهن وجدتهن وبمعية المنزل في بيت نام بقرية إسبانية صغيرة تقع على البحر.

قدمت الممثلات أداءً عبثياً استطاع أن يحقق توافقاً دقيقاً بين حدة المشاعر الداخلية وكثافتها والسيطرة عليها في أن، مقابل مرونة التعبير الجسدي بالغ الإيحاء ببرجات الأحاسيس المتباينة، وتوليين نبزات الصوت والتحكم في

إيقاع الجمل بما يعبر عن تداخل المشاعر وتناقضها في إيقاع ثقلها برغبات الغرائز والكبح العنيف، وترأوس الأم بين قسوة ظاهرة وإحساس بالخوف والإحباط والشفقة في الوقت نفسه. وتصل الدراما إلى ذروتها بتفجر أشكال التمرد السلمي على واقع اجتماعي متزمت وقامع، لا يقدر إلا إلى الجنون والموت.

حقق هذا العرض نجاحاً ملموساً إذ اكتملت دائرة التواصل بين فريق التمثيل وجمهور الصالة الذي انتقلت إليه حالة مسرحية نادرة، تجاوزت حاجز اللغة، ليس بفضل الأداء المتميز فحسب وإنما أيضاً عن طريق جماليات بصرية، بالغة البساطة والدالة في آن. فقد استخدم المخرج الشاب - الذي استضافه مسرح بوخارست خصيصاً لإخراج هذا العرض - وحدة المقاعد المتحركة على عجلات صغيرة لتكون للمعادل البصري لعلاقات الأسرة، فالمقاعد الكبير المخصص للأم - بعد موت الأب - يقع في المتصف، بينما تنتظم المقاعد الأصغر إلى جواره ميمناً ويساراً، ويرتبط نظامها بتحرك الشخصيات لها، فتصبح بواسطة التحكم في درجة الخسوف والظل المنعكسة على ستارة خلفية داكنة

معادلاً بصرياً آخر للمشاعر الدلالية الصاخبة، التي تتروى أصدائها البهمة في كواليس المسرح، بوصفها الامتداد غير المرئي للخشبة، على حين تمثل الصالة امتداداً آخر تعبّر الشخصيات المسرحية إلى العالم الخارجي لكي تعود إلى المنزل مكسورة الروح.

اشتمل محور السينما على عرض أفلام روائية طويلة وقصيرة وتسجيلية، تراوحت بين نزعة تجريبية تقليد من أحدث التقنيات باستخدام الكمبيوتر في تركيب الصور والمزج بينها، ونزعة أخرى تستجيب لمقتضيات الرواج التجاري، بغير إضافة فنية حقيقية. ولقد كانت الصمغويات التي تواجه السينمائيات في مجال هذه الصناعة موضوع النقاش في الندوة المخصصة لتناول مشاكل التمويل والأبعاد الفكرية والثقافية التي ينبغي الحفاظ عليها، دون تضحية بعائد اقتصادي مناسب، يضمن الاستمرار من جانب، ولا يغلظ للقيمة الفنية من جانب ثان.

شاركت الجزائر بأحد أهم الأفلام التسجيلية في المهرجان وهو فيلم «نصف سماء الله للمخرجة جميلة سهراوي، فقدمت رسداً ميدانياً أميناً لاتمكاس أحداث الإرهاب على مظاهر الحياة اليومية، ومظاهرات الاحتجاج

والإدانة الشعبية لقتل الكتاب والفنانين، وإشتراك عدد كبير من النسوة المحجبات في هذه المظاهرات. وتضمن الفيلم لقاءات مع نساء من مختلف الأعمار والمهن والانتماءات الفكرية، وقد اجتمعن على رفض أعمال التطرف والعنف، وأن الحفاظ على كيان الوطن يتطلب اعتماد الحوار وسيلة لطرح الأفكار والتوجهات المختلفة، وطالبن بضرورة إيقاف استمرار المذابح، التي وقع آخرها يوم ٢٠ أغسطس الماضي، وراح ضحيتها ما يقرب من مائتي فرد، كان من بينهم شقيقة الممثلة الجزائرية المصروفة فاطمة بالحاج، إحدى عضوات الوفد الجزائري المشارك في فعاليات مهرجان تسالونيكى.

أما الفيلم الروائي القصير الذي جذب اهتمام الماضرين فكان «طيرى» يا طيارة للمخرجة المصرية الشابة هالة خليل، وهو من إنتاج المركز القومي للسينما، وقد فاز بالجائزة الذهبية في مهرجان السينما المصرية، كما حصل على الجائزة الثالثة في مهرجان ميلانو للسينما الأفريقية لعام ١٩٩٧. يعالج الفيلم بلغة سينمائية مدروسة ومرفهة قضية اجتماعية بالغة النفاة والحساسية في واقعنا، هي انتقال البنت من مرحلة الطفولة إلى سن الرأفة، والتحولات

الجسدية والنفسية التي تمر بها، مقابل مؤثرات سلبية تلقاها في إطارها الأسري - الأم والخالة - فحسلاً عن الإطوار الاجتماعي الأوسع، الذي يكرس نظرة إلى المرأة تحول دون تكامل نموها العقلي والجسدي والوجداني في آن. ولعل الميزة التي تحسب لخرجة هذا الفيلم أنها لم تقع في أحبولة التسطيع الساذج أو الاستجابة لمقولات النسوية الفجة، وإنما عالجت موضوعها من خلال سياقها الاجتماعي والثقافي بوعي وفهم صحيح.

مثلت الفنانات التشكيليات أكبر تجمع في المهرجان فتجاوزن عددهن ثمانين فنانة في مجالات الرسم والنحت والفرز وتلون الزجاج... إلخ، وقد شغلت الأعمال المعروضة طابقين من أحد المباني الملحقة بميناء تسالونيكى، الذي استخدمت قاعاته الواسعة - للمرة الأولى - كمعرض مفتوح، يطل مباشرة على البحر، ويستوعب ذلك التنوع الكبير لمدارس فنية راسخة تركت بصمات واضحة على أساليب الفنانات، على حين عكست بعض الأعمال المعروضة غلوً تجريدياً مستغلاً، كأن تستخدم فنانة تشكيلية مساحة من أرض القاعة على شكل دائرة، داخلها طبقة كثيفة من الزجاج المهشم، أو تمتد

أحواض ماء - لا تحمل ثمة قيمة تشكيلية ما - عبر مساحة تفصل بين جانبيين من أرض القاعة.

لالت أعمال الفنانة التشكيلية المصرية جانبية سمى تقديرًا كبيراً، خصوصاً أنها اختارت المشاركة بلوحتين تمثلان قمة نصجها الفني وتجربتها العريضة، جمعت فيهما بين الأسلوبين التعبيري والتجريدي في توازن دقيق بين مكونات اللوحتين، يقوم على التوافق والتضاد بالإضافة إلى الخطوط العريضة الداكنة واللمسات اللونية الفاتية التي تحدث تأثيراً بصرياً قوياً، يميز عن خصوصية أسلوب الفنانة وتمكنها وجرة معالجتها لفرداتها التشكيلية.

تميز المعرض أيضاً بابتكارات «الكولاج» واستخدام مواد غير تقليدية، مثل الورق المعالج بطريقة كيميائية خاصة يعطي تأثيرات بصرية واسعة معينة وغير ذلك من المواد المعدنية المختلفة. ومن بين الأعمال اللافتة في مجال الجمع بين مواد تشكيلية متباينة استوقفتني أحد التكوينات لثالثاً إيطالية، شيدت - على مساحة كبيرة نسبياً من أرض القاعة - سلماً حديدياً مزدوجاً، تتوزع على درجاته الرفيعة من الجهتين

تماثل فخارية صغيرة متشابهة، على هيئة أجساد بشرية مسطحة - بغير ملامح محددة - وعن طريق اختيار نسب الشكل الحديدي والأشكال الفخارية أقامت الفنانة علاقة بصرية شائقة بين الخط الانقي المقترض عند قاعدة السلم والخطوط الرأسية الصاعدة والهابطة على جانبيه. أما طريقة توزيع التماثيل الفخارية على درجات السلم فاعطت انطباعاً بهركة تما الفراغ الذي يشغله الشكل ويث فيه حياة حافلة بتقابل الأضداد، فالصعود يمكن أن يكون هبوطاً، ويمكن للهبوط أن يكون صعوداً.

أما الندوات المخصصة للادب فاشتملت على ثلاثة محاور هي: إعادة قراءة التاريخ من منظور المرأة، نشاط النساء في مجال النشر والترجمة والصحافة، ودور الكاتبات في عالم متعدد الثقافات.

شارك في هذا المحور الأخير أربع باحثات عربيات من الجزائر (باحثان) ومن المغرب باحثة ومن مصر (كاتبة هذه السطور) فضلاً عن باحثات من فرنسا وبلغاريا وروسيا وأستراليا واليونان، وعلى حين تناولت الباحثتان الجزائريتان مشاكل حرية التعبير بصورة عامة وخصوصاً بالنسبة

للمخاطر المتزايدة المهددة لحياة الكتاب والكتابات على السواء، بسبب الظروف الاستثنائية التي يمر بها البلد العربي الشقيق، فقد ظهر في وقتي الباحثين المصرية والمصرية تطبيق الخطاب النقدي المعاصر بما يؤكد الخصوصية الحضارية لمجتمعات العربية وأهمية تمثل الذات المكتوبة لمكونات هذه الخصوصية وإعادة إنتاجها عن طريق استخدام إسراتيجيات نصية كاشفة عن رؤية الكتابات للثقافة الإنسانية والاجتماعية. وفي هذا السياق أبرزت الباحثة المغربية فوزية وهساسى أن نوع الخطاب الأدبي الذي تختاره المرأة لتعبر عن نفسها وواقعها من خلاله يعد نوعاً من الالتزام المرتبط بالأبعاد السياسية والاجتماعية، التي يكشف عنها أيضاً كيفية تحقق هذا الخطاب والقيم الجمالية التي يشتمل عليها. وقد رأت الباحثة أن إقبال المبدعات على كتابة السيرة الذاتية يكتسب قيمة إضافية في المجتمع العربي وذلك في حالة تمتع الكاتبة برعى نقدي يسمم في بناء ذاكرة مفسدة لأنواع الفصح السلطوي على اختلاف أشكالها. وجليد بالذکر أن جامعة الرباط قد أنشأت مؤخرًا قسمًا للدراسات

النسائية، وهي مبادرة تحسب - لاشك - لصالح حركة النقد المغربي والعربي.

أما الباحثة الروسية فتناوت قضية اللغة، خصوصاً بالنسبة إلى اللغات غير المنتشرة عالمياً، وما يترتب على ذلك من صعوبات الترجمة، ومن ثم فقدان التمثيل للمكان الأدب هذه اللغات. وقد أكدت الباحثة أن اللغة ليست مهارة فارغة تصب فيه الأعمال الإبداعية المترجمة وإنما تحمل اللغة أنساقاً فكرية وثقافية ونظراً معرفية مميزة للشعوب المختلفة وتاريخها القديم والحديث. وقد خلصت الباحثة إلى أن تحقيق التعمد الثقافي بصورة حقيقية وفعالة يبدو أمراً بعيد المثال أو يدعو - في أفضل الأحوال - إلى مراجعة وإعادة نظر على أسس التعاون والفهم المشترك.

إن الزائر المصري لتساليونكي يشعر بلغة كبيرة ولكنه يتجول في أحياء الإسكندرية أو يرتاد مقاهيها المنتشرة على الشاطئ بطابعها الإسكندري في الأرمينية والخمسينيات، ويواجه أهلها الأليف، ويذكرات بعضهم عن الإسكندرية، ويصخبهم وعشقهم الفائق للفناء والرفض الجماعي، لا فرق في ذلك بين الشباب منهم والكهول والشيوخ، فالكل

ينطلق مندمجاً في حالة مفعمة بحب الحياة، وكان شخصية زوياً اليوناني في الفيلم الشهير قد تجسدت في كل واحد منهم وحادثة على حدة.

كانت الإسكندرية حاضرة أيضاً في تمثال شامخ للإسكندر الأكبر يتوسط شاطئ مدينة تساليونكي، ويظهر متطلياً فريسة الجامع وكأنه يكاد يطوى البحر باتجاه المدينة التي أسسها عام ٣٣٢ ق.م. مواسلاً طموحه لفتح العالم، ذلك الطموح الذي دفعه إلى أن ينصب نفسه ابناً لإله الشمس ويذهب إلى واحة أمن بسيمية حيث تلقى هناك نبوءة أسطورية بنصر مؤبد باركته إله مصر القديمة، فقام لها المعابد وأقدم القبابين. وما يزال عدد كبير من اليونانيين يمتقنون بوجود قبر الإسكندر في المدينة المصرية العريقة.

لقد كان مهرجان «النساء المبدعات من البحرين الأبيض والأسود» - رغم بعض الارتباك الذي شاب برامجه - حدثاً ثقافياً مهماً ومناسبة غنية بالرؤى الإبداعية والحوار الخلاق القادر على الإسهام في مد جسور التواصل الفكري والفني وتدعيم أوجه التلاقح والتفتح الكبير لثقافات المنطقة.

فلسطين

الشعر

عمر مرعي - طرابلس - لبنان

وإن أغلى شراييني فلسطين
إذا تمايل في التفكير زيتون
عن مسقط النفس أغصان وليمون
ففي خلالي أمواج وتسرين
يهوى شوارعها وعش وتضمين
يُستَمِ يُمِ، وبالأهات مسمجون
فرسان قلبي، والوجدان مفيون
ريش العنين وتسقيها الشرايين
لكي تفازلها قدس وجنين
تمدد كي يشم الزهر مفتون
جراح روعي فالخيال مطعمون
هذي فلسطين خُفّاها تلاوين
حطين قدس لعت أو ضج تلوين
لأن صدري لثقل العطر مرهون
مُضاضة العمر فاشفيها، فلسطين

أحلى الحروف لدى الغاء والنون
حسبت كل نساء الأرض تعشقتني
حولاء تصبح حين الروح إن بعدت
تبذل النبخ في مجراك أورتني
من كل حبة رمل صُغت عاصمتي
منذ ابتعدت طحين العرب منجل
فرسان قلبي من ناي يهاريهم
وكل عتبة بيت راح يمسحها
وشرف القلب طارت من مصادرها
قلبي هنا يا غصون البرتقال، هنا
يا عطر قدس تضوع كي تعالجها
يا عطر قدس تمد عبر غيمتنا
في كل حبة عنقود بكرمتها
تزلجي يا فراشات الصندى غسقاً
على الصدود مددت الكف حاملة

تستحق هذه القصيدة (فلسطين) للشاعر اللبناني عمر مرقعي أن تنصدر ديوان الأصدقاء لهذا العدد؛ فهي من القصائد العمودية القليلة المتميزة بين ما وصل إلينا في الشهر الأخيرة من قصائد عمودية كثيرة، ولعل القارئ قد لاحظ أن صاحبها، لم يكتف بأن ينقل إلينا تجربة شاعر متمكن من اللغة والعروض، بل أضاف إلى ذلك نبض الإحساس الصافي وبهف العاطفة المهمة بقضية القضايا: فلسطين. ولعل تميز هذه القصيدة يتضح إذا ما القينا نظرة سريعة على ما وصلنا من شعر عمودي، فالصديق الشاعر محمد رمزي محمد مجاهد من المنصورة، أرسل قصيدة عمودية مكونة من تسعين بيتاً؛ ومع أن القصيدة موضوعها نبيل، لأنه يدور

حول المنتحرين من الشخصيات الثقافية والأدبية في الفترة الأخيرة، مثل (خليل حاوي وأحمد عبدة وأروى صسالج)، إلا أن نبيل الموضوع لا يصنع فناً، ولتقرأ من مطلع هذه القصيدة المطولة:

يا أيها العشاق للوطن رفقاُ

فالقلب منقطر والوجد منقطع

فيم انتحاركم؟ والأمة تنعم

فألعدل زينها، والخير والتمتع

وتستمر الأبيات على هذا النحو الذي لا لغة فيه ولا وزن، ولا شعراً؛ وإنما مجرد كلام مرصوص بعضه إلى جوار بعض. والأمر نفسه ينطبق على قصائد الصديق الشاعر فرغل عبد الحميد من (ملوى - المنيا)، وكذلك الصديق الشاعر هشام الشمرقاوي من كلية الصيدلة

بالرفاق، وسوف تطول القائمة لو أننا ذكرنا هنا كل المحاولات الضيحية، ولكن نكتفي بأن ننصح هؤلاء الأصدقاء بأن يعلموا أن الشعر ليس مجرد كلام يرضى، بل هو عمل صعب لا يقوم به إلا من أوتي من العلم والخيال والصبر، الشيء الكثير.

في ديوان الأصدقاء لهذا العدد محاولات جديدة لأصدقاء متميزين، هم الشعراء: سعد محمد غانم، ومحمد عبد الحميد توفيق وصلاح جاد، ولدينا محاولات وأعمال أخرى سنوالى نشرها تباعاً. ولم يكن سبب تأخيرها هو ضعف مستواها، بل المساحة المحدودة هي السبب، بالإضافة إلى مراعاة عدم تكرار النشر لأسماء بعضهم.

• وجوه

سعد محمد غانم - البحيرة

ويقل يتراقص شوقاً
ومساحة ورق بيضاء
ولأني لم أك رسماً
ظهر النهر يفيض سواداً
والأرض حواليه خواءاً

(١) صورة:

كانت أمنيته أن أرسم زهراً
تحصره أرض خضراء
بداية قد ملئت عطراً

(٢) أسطورة:

لملت كلماتي كلتي
واخذت أرتب أحرفها
وأهذبها
وتركت القلم يلونها
كي تبدو في أبهى صوره
وجلست لأتلو الأسطورة:
رجلٌ بحصان من ذهبٍ
ولفأة بالشوب الأبيض
كانت كلمات منشوره -

توقيع:

«ميث»

(٣) لحن

ذات مساءً

كنت أعايب وترّاً من أوتار القلبِ
لألحن أغنيةً الوهم
والذين بعض خرافاتي
وأجمع نغمات شتى
كي أحصرها بين نطاق الورقِ
فسهوت قليلاً

.....
ورجعتُ

فوجدت «يراعى» منتحراً
بعد قرأته كلماتي

ورجعت المعبرة الكلبي
قد نرفت عبرات سوداءُ
واحترق فضاء الصفحات

تعاويد

صلاح جاد - البحيرة

٢ - امرأة تعزف على

وتر الانتظار - وحده -

امرأة - بكل تأكيد - فاشلة.

للبحث عن لفظة «هويه».

٤ - حين اقرأ - لشعراء الأرض المحتلة

أستغنى - تماماً -

عن كل القواميس وبنائر المعارف

١ - كل ما حاولت إنقاذه

سقط - بالفعل - فوق رأسي

ثم اختفى ...

٢ - الكلمات التي ورثناها ميتة

شبه «محنطة»

كيف نجزم في حق أحفادنا

ونتركها لهم!؟

٥ - لصوحى، ان نستطيع معاقيبتهم أبداً
نسميهم، يسموننا - مجازاً: اسدقاء.
٦ - الذين اكبروا
إشاعة موتك أمس، باحقتانهم ...
ماذا ستصنع بهم ١٩...

إذا طرقتا بابك ثانية ...
سوى أن تفتح لهم وتستمد جيداً
لإشاعة أبشع من موتك وزيفهم!
حتى المشاعر فى بلان

● للقتامة ... شهوتها

محمد عبد الحميد توفيق - قنا

دمى يسافر فى عروق النار
يصهر جمرةً للعشق
قال العشق: نمتَ محطّمَ القسماتِ
منكفئاً ...
ستكتبني التواريخُ القديمةً مطما كتب الزمانُ
قصيدةَ الشجنِ المراوغِ فوق خارطةٍ ممزقةٍ
... ..
لستُ أعرفُ يا سمائي وجهَ غيبتنا
ولا انا املكُ النافوسَ كي استقبلَ البسماتِ
من كهفِ الفجيعةِ
واقَعَ فى خاتمةِ العلم
ام واقَعَ فى خاتمةِ العلم ٩٠
... ..

سأصحب ماءَ رفاتِ زهرتنا الحبيبةِ فى وعاءٍ من تباريح
الشجون
يا عينُ ... ذاب الثلجُ ... ذابت فرحة التفريدِ ...
واستشررت فجأةً رقتي
هو ذا حبيبي ... إنه روح ممزقة
وعصفور بلا وجه بلا عينين
يسير على رفات القلب
زواجٌ بين دمعى والأفول
... ..
على مقون الريح أمشى
إننى احتاج نوراً كي أهيّم/ أجول حول العرشِ
لكن للقتامةِ شهوةٌ لتعيش فى ذاتي
وتسبح فى كياني ... يا كياني إنها انهارَ عشقُ شُكَّتْ
صوري

القصة :

أمامى مجموعة كبيرة من القصص التي أرسلها الأستاذ مؤخرًا، وهنا أريد أن أقول إننى أفضل قراءة النصوص الجديدة لسببين: أولاً

إن بعض الأصدقاء يرسلون أعمالهم إلى أكثر من مجلة، وهذا يحدث حين يتأخر ردنا عليهم، وإن كان السبب فى هذا للتأخير أن القصة المرسلة ليست جيدة وثانيًا إن معالجة الكتابة واستمرار المراجعة والصبر كل هذه أسباب تجعل الأعمال الجديدة أفضل.. أو هكذا نظن.

إنن فنحن أمام قصة أرسلها لنا أخيراً الصديق فتحى أحمد السيد أبو منا من منشية سلطان متوفية، ورغم جمال الأسلوب وقدره الكاتب

على الاختصار، وهذه ميزة بلا شك، فإن الصديق فتحى مستأثر بالسلسلات التليفزيونية الرديئة التى يضع مؤلفها أمام عينيه فكرة أن «الشر مرتعه وخيم» ولذلك فهو يجعل سيارة تقتل أمه لأن بينها وبين أختها خلاف على ميراث ويقف الراوى أبناها من هذه الحادثة موقفًا غريبًا أقرب إلى الشماتة، ولم نقرأ بقية قصص الصديق فتحى.

أما الصديقة مها محمد أبو نعمة من الوايلي، فقد أرسلت لنا قصة بدا أنها جيدة فى البداية؛ فهى تمسك بلحظة متوترة للغاية هى لحظة التراجع بين الموت والحياة، وهذا هو اسم القصة، وهنا تأخذ القصة منحى آخر يفسدها فتحدث عن إسرائيل ووعده بلفور.. وهكذا،

ويحس القارئ أن كل هذا مقحم على القصة.. ولكن الكاتبة تستطيع بالتأكيد أن تكتب قصة جيدة إذا حدثت أفكارها.

وهناك كذلك قصة للصديق حسن غريب أحمد من العريش ورغم أنها قصيرة إذ تقع فى صفحة واحدة إلا أن تهويمات الكاتب وقلة خبرته وعدم قدرته على تحديد الفاظه جعلت من القصة كلاماً مثل هذا:

«حتى الصرخة العمياء فى كفن الصمت تتوغل فى النسيان وترسم للمستقبل» «الزمن فى عينيك سؤال يجب أشواك النهار» وهكذا.

أما بقية القصص فنرجو أن نناقشها فى العدد القادم..

وهذه بعض القصص الجيدة.

برج الحظ

مصطفى عمر الفاروق بديع - القاهرة

الحافلة لتحملهم إلى مقر عملهم.

وبداخل الحافلة يحصل بمعجزة على أحد المقاعد التى تقسم الظهر بمعدنها الصلب العارى.. وفجأة.. تظهر امرأة تحمل طفلها الصغير. التعب يظهر على

ينزل من بيته مبكراً أكثر من أى يوم. الناس كثيرون.

زحام.. زحام. يقول فى نفسه..

حتى فى هذا الصباح المبكر الشوارع مزحمة؟!.

ينضم إلى «ثلة» من الناس ينتظرون فى صبر وصول

تسمات وجهها . حسم تردده مشيراً بيده إليها لتجلس مكانه . وقبل أن تترك المرأة مغزى إشارته ، بدأ يقوم من مكانه . تحرك رجل بسرعة ليأخذ المكان . حاول الجلوس مرة أخرى ، لكن الرجل كان أسرع منه ، أزاحه بقوة وأخذ المكان .

صاح في الرجل: ما هذا يا سيد.. هذا مكاني!!
قال الرجل: لكنت تركتـه.. أم تظن أنك سجلته باسمك؟!

صاح في الرجل: تركته لتجلس فيه تلك المرأة وطفـلها .
أشاح الرجل بوجهه ، كأنما لم يسمع كلامه .
عاد يقول للرجل في إصرار: أين الشهامة.. أين..
وقبل أن يكمل ، قاطعه الرجل في حدة ساخرة:
تركها لك.. أشبع بها .

نظر حوله . كان الركاب مشغولين.. كل في عالمه .
والمرأة لا تزال ترزح تحت ثقل الطفل الفارق في النوم .
عاود المحاولة.. لكن الرجل فاجأه بلكمة.. وانتهى الموقف كما يتوقع في قسم البوليس .

عندما وصل إلى المكتب ، فهم من إشارة الساعى.. أن المدير يطلبه.. ردد في نفسه..

«استعنا على الشقاء بالله».. إذ لا بد مما ليس منه بد .
أفاق على صوت المدير: ما سبب التأخير هذه المرة..
لا تقل لى المواصلات.. سبق وأن حذرتك..

لزم الصمت.. فلم تكن تلك هى المرة الأولى التى يتأخر فيها .

وأصل المدير حديثه: لا بد من الخصم هذه المرة .
ويخرج من عند المدير خافض الرأس ، كأنما يحمل

هموم الدنيا كلها فوق رأسه . يطلب من الساعى أن يعد له كوباً من الشاي . تصدر من الساعى حركة يفهم منها أنه يريد نقوداً . يدخل يده فى جيبه . وتكون المفاجأة.. لقد اختفت حافظة نقوده . كيف حدث ذلك؟ لا بد أنها ضاعت أو سرقت فى الحافلة . كيف سيقضى بقية الشهر . أى عذاب هذا الذى حل به؟!

فى المكتب يلتقى أحد زملائه بجريدة الصباح أمامه قائلاً: «قرأت جرنال النهارده».

يتناول الجريدة.. يقلب صفحاتها وهو شارد الذهن..
عيناه تمران على العناوين والسطور دون أن يدرك شيئاً .
ينقل بصره بين الصور ورسومات الكاريكاتير التى كثيراً ما أضحكتـه.. لكن حتى البسمة عزت عليه . وقبل أن يلقى بالجريدة من يده ، ظهرت على شفتيه ابتسامة خفيفة..
تحولت بعدها إلى قهقهة عنيفة .

يتعجب زملاؤه .. يقترب أحدهم منه ، ليعرف سر هذا الضحك المفاجئ.. ويسبب الضحك يعجز هو عن الكلام.. ويشير إلى الزميل ليقرأ إحدى فقرات الجريدة..
يتناول الزميل الجريدة وينظر إلى حيث أشار.. قائلاً:
أهى نكتة؟!

أوما برأسه وهو لا يزال يبالغ موجة الضحك التى سيطرت عليه..

قال: اقرأ البرج.. برج «.....»

ويقرا الزميل بصوت عال:

«هذا اليوم من أسعد أيامك.. مفاجات سارة.. تمتع بها قدر استطاعتك».

وانتقلت عدوى القهقهة إلى الزملاء.. فغمرت ضحكاتهم المكان..

البقاء لله

أسرة تحرير مجلة «إبداع» تنهى ببالغ الحزن والأسى الأستاذ طمعت عبدالعزيز مدير إدارة الشؤون الإدارية بالمجلة.

اسكنه الله مسيح جناته والهم أهله وذويه الصبر
وإننا لله وإنا إليه راجعون

التحرير

الخيول

خليل الجيزاوي - القاهرة

«عم توكل» يحتسى قروشه بالنهار مثمًا يحتسى
كأسه المغشوشة في خمارته بالليل التي يهرب إليها كل
مساء.

وحين تهجم عليه ذكرياته مبكرًا في رحلة العودة مع
المساء، لا ينتظر أن يضع لها لقمة الزاد «العليقة»
وينساها ليالي كثيرة بالتطليقة واللجام الحديدي يذهب
مسرعًا إلى الخمارة ليملأ جوفه ويشرب ويشرب، حتى
يلعب به الخمر.

بطول الشوارع يصافح «عم توكل» مطالب الناس
المحتشدة، والليلة مشهودة، يخفتق «عم توكل» بالزحام،
يضيق بالأنفاس الساخنة وهي تلتف وجهه، الزحام
يتحرك، كتل من البشر، الكتل أمواج، الأنفاس ممزوجة
بالعرق، ساخنة بلعنة التصاق نيران السيقان وأعمدة
البخور العتيقة.

ييصق «عم توكل» على حظه العائر في هذا الزمن
الأغبر، ويمشط على الناس المتخمة ذوى الشكل المريع،
يلهب بسوطه المصان المتكبر على عمله وجماره اللثيم.

شى..... يا حصان

شى..... يا حمار

يلهبها بالسوط وهو يتمتع آخر ليلة هذه، صدقوني
آخر ليلة آخر ليلة يا حصان، آخر ليلة يا حمار، نعمل
فيها ليلاً ونهاراً.

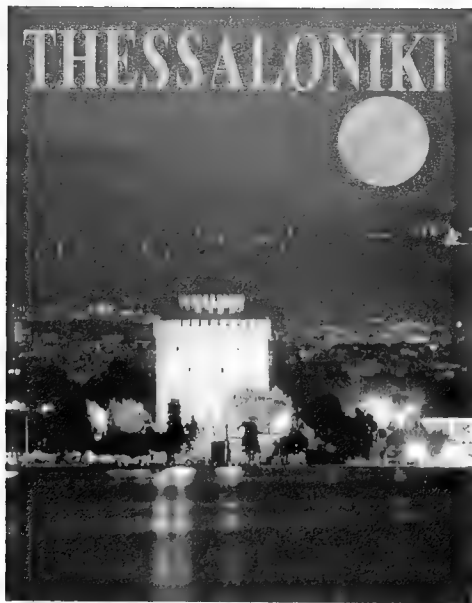
صدقوني والشوارع ها هي شاهدة، وهذه هي الليلة
الكبيرة.

يهب الحصان رأسه في أسى وحزن وبالدموع تفيض
عيناه، وهو ينظر لصديقه الوحيد الحمار الذي يكتسب معه
نصف الزاد ونصف المبيت.

من روائع النحت المصري



يمثل هذا الوجه - المحفوظ الآن بمتحف ميثروبوليتان إحدى زوجات الملك تحتمس الثالث - ونرى فيه القيم الجمالية التي كان الفنان المصري القديم يجتهد في تجسيدها حين يكون موضوعه هو وجه المرأة، فمع اختلاف ملامح كل امرأة عن غيرها، يظل هناك سحر عام مشترك بين الوجوه الأنثوية جميعا، نستطيع أن نلمسه في هذه الابتسامة الحبيبة الكامنة، وفي ميسم الكبرياء وأمارات الرضا ومخاضيل الثقة التي تشع من الجبين، وتنطق بها خطوط الوجه الهادئة.



مشهد ليلى من البحر لمدينة «تسالونيكى» العاصمة الثقافية لأوروبا عام ١٩٩٧
(انظر رسالة اليونان داخل العدد)

الحدايق



العدد الحادي عشر • نوفمبر ١٩٩٧

ذوق الأغنياء الجدد
قصيدة لأحمد دحبور
محمود العالم وورد الفصول
البهجوري: رسوم في الشمس
بدر الديب: مقطوعات مرعمة

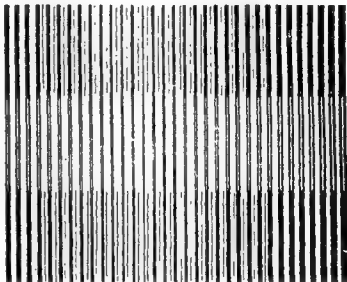
نوبل ١٩٩٧



عايدة ١٩٩٧



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير
أحمد عبدالمعطي حجازي
نائب رئيس التحرير
حسن طلب

مدير التحرير
عبدالله خيرت
المشرف الفني
نجوى شلبس

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان ●





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الاسمار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢٥٠٠ ليرة - الأردن ١٢٥٠ دينار

الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دينار - المغرب ٢٠ درهما

اليمن ١٧٥ ريال - البحرين ١٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال

أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (١٢ عددا) ٢٦٤٠ جنيها شاملاً البريد

وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم

الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إيداع).

الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (١٢ عددا) ٢١ دولاراً للأفراد ٤٣٠ دولاراً

للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ما يعادل

٦ دولارات، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إيداع ٢٧ شارع عبد الحالق ثروت - الدور الخامس -

ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١

القاهرة . فاكسيملى : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : جنيه ونصف

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

الجماع

السنة الخامسة عشرة • نوفمبر ١٩٩٧م • رجب ١٤١٨هـ

هذا العدد

٩٠	الحواجز.....	خالد محمد عبد الله
١٣٢	لمرأة السماء والملاح.....	محمد أبو عيشة
	■ الفن التشكيلي	
٥٩	رسم في الشمس.....	جورج البهجوري
	شعرية السماء في لوحات محمد علة..	
١٢٩	مع مزمنة بالآلوان.....	جمال النجصاص
	■ الحكايات	
١٩	دارفور فارس نزل.....	ماهر شبيب لريد
٨١	عائدة تعود الحياة إلى حطيموت.....	ليسلى الامميد
١٤٤	الصبر حرقية عالية وحلم كاذب.....	بن. توفيق
	■ المكتبة	
	جمال الدين الأفغاني برؤية	
١٤٩	جديدة.....	بهي محمد محمود
	■ الرسائل	
	قلت لنفسى عليك بالموسيقى	
١٥٢	«كوبنهاجن».....	مي الخلمسائي
	المؤتمر الليالي الثاني حول مدونة	
١٥٨	الآثار الضمانية «تونس».....	منى العصبوي
	تكريم بيرتولوتشي في اليوويل	
١٦٥	الذهبي «لوكارنو».....	ليزلى سليمان
	■ اسئلة ابداع.....	
١٧٠	

	■ الافتتاحية	
	ثقافة جماهيرية أم ثقافة	
	للجماهير؟.....	أحمد عبد المولى حجازي ٤
	■ الدراسات	
	قراءة في ديوان ورد للحصول	
	الأخيرة.....	محمد أمين العالم ١٢
	الأغنياء الجدد يغرضون	
	ذوقهم.....	سوزان أبو رية ٣١
	المفارقة في رواية قط وفار.....	عبدل عتمان ٤٥
	لعب الفن.....	هانز جورج جانامر
	ت: سعيد توفيق ٧٢	
	جذور الأداء الفني.....	هنري ويلسون
	ت: نادر عبد الحميد ٩٦	
	نازك الملائكة قصاصة.....	البزاق عبد المولى محبوب ١١١
	أجدية الحوار الثقافي.....	لويال أحمد غلبيلة ١٣٧
	■ الشعر	
	هل كان لي.....	أحمد لعبور ٨
	مقطوعات مرغمة.....	يسمر السنيب ٥١
	قالت اليرقاء.....	عبد الكريم الطبال ٨٧
	عيناك.....	جمال نضال ١١٤
	■ القصة	
	المناخ.....	عبد الستار ناصر ٤٠
	سأسافر.....	مي عبد العصور ٦٥

ثقافة جماهيرية أم ثقافة للجماهير؟ وأئلة أخرى

سانتھز فرصة التفكير في تعيين رئيس جديد لهيئة قصور الثقافة، حتى أقدم بعض الأفكار حول نشاط هذه الهيئة الذي أصبح يحتاج إلى مراجعة متأنية يفرضها فرضاً ما طرأ على سياستنا في كل المجالات من تطورات جوهرية، تغير بها النظام السياسي والاقتصادي، فتغيرت بالتالي وظيفة وزارة الثقافة أو تعدلت، وتغيرت معها وظيفة هذه الهيئة التابعة للوزارة كما يتضح من الاسم الذي أصبحت تحمله، فهي لم تعد هيئة للثقافة الجماهيرية كما كانت من قبل، وإنما أصبحت هيئة لقصور الثقافة وكفى.



لقد تحولت الدولة من النظام الشمولي الذي كانت تسيطر على كل شيء، إلى نظام يطلق حرية محسوبة للمبادرة الفردية، ولا يبقی للدولة إلا ما تعتقد الدولة أنه مسئولية قومية، أو ما يعجز النشاط الفردي عن النهوض به وتحمل تبعاته.



وقد تجلت هذه السياسة في حل شركات الإنتاج السينمائي التي كانت تملكها الدولة، وتركها هذا المجال بكامله لرأس المال الخاص الذي احتل مساحة واسعة أيضا في النشاط المسرحي، وفي مجال نشر الكتب وإصدار الصحف والمجلات.

والهدف من المراجعة هنا الوصول إلى تصور منطقي واضح للحدود الفاصلة بين ما يعتبر في الثقافة نشاطا قوميا لابد أن تضمنه الدولة، وتحافظ على مستواه، وتيسر وصوله لأوسع جمهور، وما يجب تركه للمبادرة الفردية، لأنه يحتمل المخامرة، أو لأن جمهوره مضمون، أو لأنه بطبيعته لا يعيش إلا في مناخ الحرية والتنافس.

ومراجعة نشاط الهيئة العامة لقصور الثقافة عمل يفرضه من ناحية أخرى اتفاقنا جميعا على أن هذا النشاط سيظل خدمة عامة تقدمها الدولة وحدها في مجتمع تستأثر فيه العاصمة بكل شيء، ويحجز معظم الأفراد عن تلبية حاجتهم للثقافة بوسائلهم الخاصة المحدودة أو المعدومة.

ولقد عاشت قصور الثقافة تجربة عملية حافلة، وأصبح لها تاريخ يجب أن نستخلص منه الدروس، فقد نشأت قصور الثقافة في أوائل الستينيات، وإن من الآن على نشاطها ما يقرب من خمس وثلاثين سنة، غطى فيها هذا النشاط كل مدن البلاد وكثيرا من قرأها، فبوسعنا أن نعرف ما يتميز به جمهور الثقافة في كل إقليم، وما ثبت نجاحه من أساليب العمل، وما ثبت فشله، وما هي أسباب النجاح للمحافظة عليها وتفنيتها، وأسباب الفشل لتجنبها وعدم تكرارها.

يجب أن نعرف أولا ماذا أنجزته هذه القصور وهذه البيوت التي تعد بالآلاف أو بالآلاف حتى الآن، ما هي الأعمال التي قدمتها، والمواهب التي اكتشفتها، والجمهور الذي علمته وثقفته.

هل أسهمت قصور الثقافة في تنوير جمهورها، وتحسينه إزاء الفكر الظلامي المتطرف؟ هل نجحت في تكوين رأي عام جديد يلتفت حول خطط التنمية والتقدم؟

في اعتقادي أن الواقع الملموس شاهد على العجز والتقصير.



ثم يجب أيضا أن نعرف الفئات الإيجابية والسلبية للتوسع الأفقي الكمي في إنشاء قصور وبيوت الثقافة.

لقد قام في كل مكان قصر أو بيت، فهل كانت الميزانية المخصصة لهذه القصور والبيوت كافية لتمويل نشاطها طول العام أم أن ميزانية كل قصر لاتكاد تكفي نشاطه إلا أياما أو أسابيع؟

الحقيقة المعروفة للجميع أن النشاط يتوقف معظم شهور السنة بسبب ثقافة الميزانية المخصصة له. وأنا شخصيا أذهب إلى مسقط رأسي بين الحين والحين، وأمر على بيت متواضع، عقلت على حائط من حوائط المطلة على الطريق لافتة مكتوب عليها «بيت الثقافة»، لكنني لم أراه مرة واحدة مفتوحا، رغم أن مروري عليه كان غالبا في وقت العمل!

وهناك سؤال آخر يتصل بطبيعة الثقافة التي تختص هذه القصور بتقديمها للجمهور. هل هي ثقافة جماهيرية كما كانت تدل على ذلك التسمية القديمة، أم أنها ثقافة للجماهير، كما يمكن أن يدل على هذا التسمية المملة؟ أقصد هل هي ثقافة ذات طبيعة شعبية؟ وفيم تتمثل هذه الطبيعة؟ في أنها تراث شعبي يتوارثه الأبناء عن الآباء والأجداد، أم في أنها ثقافة بسيطة يسهل تلقينا وتدويناها؟ أم تتمثل هذه الشعبية في سيرة الإنتاج وإقبال الجماهير العريضة على تدوينه والاستمتاع به؟

إن التحول من الاسم القديم إلى الاسم الجديد يوحي بأن الهيئة لا تصنع ثقافة بمواصفات شعبية، وإنما تيسر لعامة الناس أن ينالوا نصيبهم من الإنتاج الثقافي الذي كان من قبل حكرا على أهل العواصم.



وقد يعزّز هذا التفسير مآرائنا من نشاط لهيئة قصور الثقافة في المجالات القومية التي يقاس فيها الإنتاج الثقافي بقيمته الفنية، لا ببساطته أو قربه من عامة الناس، كما رأينا في مهرجان الشعر الذي نظّمته الهيئة قبل عامين أو ثلاثة، ودعت إليه شعراء من مختلف الاقطار العربية، وكما نرى الآن في الإصدارات التي أصبحت تقدمها الهيئة، فهي لا تكتفي مثلا بأن تنشر الأجزاء والسير الشعبية، وإنما تنشر أيضا «الحماسة» لأبي تمام، ودراسات إخوان الصفا، فضلا عما تنشره في السلاسل الأخرى

التخصصة في الشعر، والقصة، والنقد، والترجمة. ومن طريف ما يذكر في هذا المجال أن الهيئة المصرية العامة للكتاب هي التي نشرت ديوان بيرم التونسي المكتوب بالعامية المصرية طبعاً، على حين نشرت قصور الثقافة ديوان المتنبي.

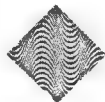
وهناك جدل واسع حول هذه الإصدارات التي شهد الكثيرون بنجاحها، لكن هناك من يرى أن إصدار الكتب اختصاص للهيئة المصرية العامة للكتاب. وأست من أنصار هذا الرأي الأخير، فاختصاص الهيئة المصرية العامة للكتاب بالنشر لم يمنع المجلس الأعلى للثقافة، ولم يمنع دور الصحف من النشاط في هذا المجال وإنما أنا مع تحديد مواصفات خاصة لما يصدر عن كل مؤسسة من مؤسسات الوزارة، بحيث لا يتضارب النشاط ولا يكرر بعضه بعضاً، بل يدعم الوظيفة التي تضطلع بها كل مؤسسة.

والمعنى الذي يمكن استخلاصه من النشاط الراهن الذي تقوم به هيئة قصور الثقافة، هو أن الهيئة أصبحت تعتقد أنها لا يجب أن تنزل بالثقافة إلى الجماهير، وإنما عليها أن ترتفع بالجماهير إلى الثقافة. غير أن هذا مجرد استنتاج، ويجب أن نعرف من الهيئة نفسها كيف تتصور وظيفتها، وكيف تحدد طبيعة الثقافة التي تعمل على تقديمها للجماهير.



وقد يتفرع عن هذا السؤال سؤال عن تجربة القصور المتخصصة، وهي تجربة تنسب للوزير الحالي الفنان فاروق حسنى. فقد رأى أن قصور العاصمة توزع جهودها على كل أنواع النشاط الثقافى، ففي كل قصر ندوات أدبية، وعروض مسرحية وسينمائية وموسيقية وتشكيلية، وفي هذا تكرار وتعدد يحول دون الإجابة، لأن الإجابة تحتاج إلى التخصص، لاسيما في العاصمة التي يستطيع جمهورها أن يجد فيها كل ما يحبه من ألوان النشاط الأدبى والفنى، فليس من الحكمة تجميع هذه الفنون في كل قصر بل يجب أن يكون هناك قصر للسينما، وآخر للمسرح، وثالث للفنون التشكيلية، ورابع للموسيقى. والسؤال إذن هل نجحت هذه التجربة الجديدة؟ وفيما يتمثل هذا النجاح؟

أعنى أن تكون هذه الأسئلة موضوعاً لبحث شامل أو ندوة موسعة تنظمها الهيئة، والأفضل أن تتولاهم الوزارة، لأن المراجعة المطلوبة يجب أن تضع وظيفة الهيئة في مكانها من وظيفة الوزارة بشكل عام.



هل كان لى ؟

شجرٌ له أيدٍ، وللأيدى عيونُ
 شجرٌ ساهلكُ، حين يُمسكُ بى، ويدركُ من أكونُ
 ما جاء بى صيفٌ لانتضجَ فى الثمارِ،
 وليس، فى الأنهار، ما يُقضى إلى مائى،
 شتائى كِسرةٌ، ويدى على نارى،
 لماذا جئتُ؟
 ماذا شئتُ؟
 دريى لا تطولُ،

وليس غير خطاى تحرسُ لى نهارى

لو كنتُ أعرفُ بابَ دارى

لو كان تحت يدى جدارى

لو أن راحلةً تغرّدُ فى قميصى،

لاستجابَ لطير قلبى ألفُ يعقوبٍ من الكينا،

ولا تفتحتُ، من الشجر، العيونُ

لو كان لى ماكان لى،

لامرتُ دري أن تطولَ،

وربما أغريتُ عمرى أن يطولَ،

وربما خفتُ الوصولَ،

فكيف، يا ما ليس لى، سأسيلُ فى الوادى وأبقى،

كيف ألقى هذه الأيدى التى تشقى لتمسِكَ بى،

وتُخرجَ لى أبى من سُرّةِ الوادى،

فتهتزّ الغصونُ؟

ما أنتَ يا ما ليس لى؟

وأنا الذى - مَنْ ذا أكونُ؟

سأظنُّ لى هذا:

يداكِ إذاعتان وفى أصابعكِ المساءُ

وخرجتُ من جسدى،

فأقفا لى محطمة، ومفتاحى جنونُ

هل كنت أرقصُ؟

أم أقصُّ عليكِ آلامى فتتقصُ؟

أنتِ ريتِ الخواءَ لصورتى الملائى بموتى،

فالخواء هو امتلاءُ

كُلِّ ديونٍ، أنفقينى تنصرفِ هذى الديونُ

ولكِ الهنيهةُ والفضاءُ

ولى احتمالكِ لى، وما تَسعُ الظنونُ

ولنا سماواتٌ بتعداد الكلام،

تكلمى تولدُ سماءُ

ولربما برزتُ مراكبُ،
تحمل الجزرَ التي سقطتُ من الأحلام فجرأ،
فاستعدناها لتحرسنا الحصونُ
وستصبرين علىَّ حين تماطلُ الرؤيا،
ويدركنى العياءُ
هل كان لى هذا؟

فماذا أيقظَ الأمواتَ فجرأ؟
كيف تُقبلُ، من صميم غبارها، أُمى،
فترجعنى إلى كوخى،
وتجبلنى فأصبحُ جرةً الفخارِ؟
يكسرنى أبى فيهزُّ عرش النومِ؟
يطلقُ من رخيم ندائه، فجرأ،
فتنسكبُ الصلاةُ ولا أكون هناك،
يسألنى: لماذا غبتُ؟

أين هريتُ؟

- كنت ألاحقُ الرمان مُنْقَرِطاً على سهر الحكاية،

يسأل الرعيانُ عني،

- كنتُ أبحثُ عن بدايةِ كوكبِ الدنيا،

وتسخرُ لعبةُ الأطفالِ مني:

- لم تكن طفلاً، ولم تلعبُ..

فتحملني الغزاةُ من أسايَ إلى يدي أُمي،

- لماذا أتركُ الدنيا لأسكن تحت دمعكِ القريبة،

بينما تبكي على الزائراتُ،

وينحني سقفُ حنونُ،

أزرعت لي شجراً لينبتَ فيَّ،

أم لتكون في الدنيا سجونُ؟

شجر ساهلك حين يمسك بي ويدرك من أكونُ

لا ريب في هذا،

يطاردني ترابُ كان فاكهةً وصيادينَ صاحوا:

قد قتلتَ أباك،
يوم نسيْتَ في الوادي، أخاك،
وما قتلتُ وما نسيْتُ أخى،
ولكنى رأيتُ أخى على حجر الوصيةِ ناشراً دمه،
وعلمنى غرابٌ كيف أدفنه،
- لماذا يا غرابُ؟
ما زال ينبض تحت نسيانى فيختلُ الغيابُ
أرتدُّ ملتفتاً إلى صوتِ ينادى: لستُ ميتاً،
لا أرى رأسَ المنادى،
بل أرى صوتى يرددُ: لستُ ميتاً،
يلتقى الصوتان في رمانة غطاسةٍ في البحر والوادي،
ويفرطها العساكرُ في فناء المسلخِ
رمانة مفروطة لم يلتقط حباتها ديكٌ لساحرة،
وما قفزتْ حروفاً في كتابٍ مؤرّخٍ
هل تنتهى الدنيا إلى أمٍّ تعتنى لأقرأ ما يخبئه كتابُ؟

أحيا، بنصفى، فى الغبار،
وفى الديار، بنصفه يحيا أخى
أنا أخى ؟
أم أن آلافَ المياه تدفقت فى النهر؟
منذ تصدّع الوادى،
فبعضُ فى الرمادِ،
وبعضهُ يجري إلى لا أين،
والباقي ترابُ
وأنا ترابُ
أمشى وينقصنى الترابُ
وأنال نصفَ الحبِّ حين أحبُّ،
نصفَ الماء حين أعبُّ،
نصفَ الذكرياتِ ..

فكيفِ نصفى

يبدى لى الدنيا، وأخفى؟

لو كنت أعلم أين أخطأ دريه قلبي،
لصوّبت المسافة،
فاتّنى تعديل قلبي،
والشهود على.. غابوا

ماذا أغنى؟
لست، فى برية وحدى،
ويلزمنى صراخ لم تزاوله الخناجر قبل،
ألزم دمعاً أعلى من العينين،
فاجعتى تليقُ بها،
ولكنى أربط عند رابيةٍ يحرقها الضبابُ
الدمع يؤمن بى،
ويدركنى من الصدقات ما يلغى صداقاتى،
ولكن: أين. ماذا أنت؟
ماذا شئت؟

هل ستزور قبرك؟
أم ستقبر فيك سرّك؟
أم ستحلم بالمعارك؟
ضع قنفذاً في الماء واخرج منه،
في الدنيا سواك،
ولن تحمّلنا جميلاً بانكسارك
أنت القوى إذا أتيت،
إذا اختفيت فلست حتى بالضعيف
من كل جرح فيك يندلع الغناء،
فهل نشيد أم نزيّف؟

ماذا أغنّى؟
ليس في صوتي جبالٌ تستردُّ أخى من الوادى،
ولست بمستوى حزنى،
سيجتمع الغرابُ علىّ،

والداعى إلى،
وجيشَ المهذورُ فى،
وليس إلا أن يمرَّ على أعدائى ..
ليكتملَ النَّصابُ

«كانوا وغابوا»
سيقول هذا سائلٌ عنا،
ولكن لا،

ففى الوادى سريرٌ
ما نمتُ فيه، وقربهُ حجرٌ ينزُّ،
وفوقه شجرٌ ينزُّ،
وفى الفضاء دم يطيرُ

وقتٌ وتخضُّلُ الحديقة بالندى
وقتٌ ويخضرُ السرابُ
سيرنُ لى جرسٍ وأفتحُ: لا يطلُّ سوى المدى
وأقولُ: بل حضرَ الصحابُ

لا بأس، أُمى سوف تجرحُ بالسؤال فمى،
وتجبرُّ لى يدا
فأجيبُ: كم خمسين عاماً ظلَّ من عمرى؟
لماذا كلما حاولتُ عذبَ الماء،
ردَّ علىَّ، فى الرمل، العذابُ؟
رملٌ تسرَّبَ من يديَّ . .
. . وهكذا وكَّدَ السرابُ

أين الأسى؟ أين الصواب؟
لا شأنَ لى بالعمر،
إلا أنَّ لى قلباً فضولياً،
يعاندُ أن أموت ولم أرَ الفصلَ الأخيرُ
من أنت يا ما ليس لى؟
وأنا الذى - ماذا أصيرُ
كنُ لى إذن حتى أصيرَ،
فربما أجدُ السريرَ، ويتهى هذا الخرابُ

دار يوفو فارس نوبل ١٩٩٧

مرة أخرى تصمد لجنة جائزة نوبل في ستوكهولم إلى ذلك التصرف المثير للحنق، والذي لا يليق باكبر جائزة أدبية في عالمنا منذ مطلع هذا القرن: تجاهل الأعلام (إلا فيما ندر) وتوجيه الجائزة إلى كتاب أغمار أو هم - على أحسن تقدير - معدومو القيمة. هكذا لم يظفر بالجائزة، طوال تاريخها، رجال من طبقة تولستوى وهاردي وبروست وچويس على حين ظفر بها كتاب متوسطو المكانة آخروهم هو الكاتب المسرحي دار يوفو فارس الجائزة لهذا العام.

فهو مخرج وممثل ومصمم مناظر ومهرج إلى جانب كونه أديباً. ولد عام ١٩٢٦ في سان جيانو بمقاطعة لومبارديا. يصفه الناقد الإنجليزي مارتن سيمور سميث بأنه كتب مسرحيات خفيفة الوزن، ماركسية على نحو غامض، لاقت نجاحاً داخل إيطاليا وخارجها. ومهما يكن من أمر فإنه، في الحقيقة، في أحسن أحواله حين يمثل مع زوجته، مسرحياته شعبية المنحى، تستخدم الهزل (الفارس) والمزاح الغليظ ولا تخلو من مؤثرات سيرالية.

في مقالة للناقد بيتر هنزورث عن الأدب الإيطالي اليوم من كتاب دليل أكسفورد إلى الكتابة المعاصرة (١٩٩٦) يصفه بأنه من متمردي الستينيات الذين غدوا مع الزمن جزءاً من المؤسسة الثقافية. لقد ازدهر المسرح الإيطالي دائماً حين كان كتابه من رجال المسرح - مثل **فـو** - لا من الأدباء العائشين بين الورك والفلم في عزلة مكاتبهم. يشترك **فـو** في الكثير مع معاصره الكاتب المسرحي من نابولي إدواردو دي فيليبيو (١٩٠٠-١٩٨٤) ولكنه يختلف عن فيليبيو في انتمائه إلى

اليسار الثورى ويعيله إلى أن يخرج من نطاق المسرح إلى نطاق التلفزيون أو حتى تقديم عروض لعمال المصانع في أماكن عملهم. كان يستخدم سلاح الضحك ليسوئ النظام السياسى والاجتماعى القائم فى رأيه على التفاف والعنف، وقد أفلح فى ذلك إلى الحد الذى جعل الحكومات الإيطالية تقرر فى بعض الفترات، منع تقديم مسرحياته.

وفى مسرحيته المسماة «مسرحية أسرار ملهوية» (١٩٧٢) جدد المسرح السياسى بأن جعل من المهرج الذى كان يظهر فى مسرحيات العصور الوسطى صوتاً للاحتجاج والمعارضة، كما كتب مسرحية «الموت العارض لفوضوى» (١٩٧٠) وهى قائمة على واقعة حقيقية هى موت بيلو بيللي حين كان محتجزاً لدى الشرطة. ولكن المشكل فى حالة فو هو أن مسرحياته (خاصة حين كانت تقدم خارج إيطاليا) كانت تفقد اتصالها بالأحداث الجارية وتفقد مجرد

هزليات صاخبة. من السهل، عند النظر إلى الوراء، أن نتجاهل انشغفه السياسية، ولكن الدافع السياسى الذى ينفخ الحرارة فى مسرحاته هو ما منح خير أعماله قوتها الملهوية والدرامية.

وأخيراً أورد ما يقوله عنه كينيث ماكليش فى كتابه «فنون القرن العشرين» (١٩٨٥). ليست مسرحيات فو نصوصاً أدبية نهائية: وإنما هى مجرد هيكل عظمى يكسوها الكاتب لصما وشحما من وهى الأحداث الجارية كى تغدو صالحة للعرض. إنه وفرقه يضيفون إليها إشارات إلى الواقع، وإهانات مرتجلة وربوداً سريعة البديهة، والأعيب ملهوية محفوظة كالعاب الهواء والماء، مستقاة من السيرك ومدن الملاهى. ويشتمل العرض على أغان ورقص إلى جانب الحدث الدرامى والحوار الأدبى. على أن ما يجعل منها مسرحيات وليس مجرد عروض منوعات هو فكر فو السياسى والاجتماعى الكامن

وراءها. إن أسلافهم أرسطوفان، ومهرجو البلاط، وشخصيتا بنطون وكولومبين فى الملهاة المرتجلة أو ملهاة الفن (كوميديا دى لارتى) وهو، مثلهم، يقدم عرضاً يتسم بالهجاء الساخر والسرف الملهوى.

أضفت حركات تمرد الشباب فى ١٩٦٨ على مسرح فو التزاماً اجتماعياً وأخلاقياً، أما قبل ذلك فكانت مسرحياته مجرد ملهاة ساخرة لا ضراوة فيها: مسرحيته المسماة «جثث تفتلى ونساء يتجرن من ثيابهن» (١٩٥٨) «وأي أمرئ يسرق سعيد فى الحب» (١٩٦١) تتسم بفوضوية مرحة، وتُفكك سهاماً هجومية إلى أهدافها، أما فى مسرحية «السيدة يتعين نقلها من مكانها» (١٩٦٧) فنجد مهرجين يصعدون إلى السماء ويجدونها أشبه بمدينة وات ديزنى زاخرة بالألعاب، أما بعد ١٩٦٨ فإن انخراط فو السياسى منح سفرته الهائلة مستقراً وقاعدة، إن مسرحيته المسماة «بانتو مايم كبير مع رايات



داریو

وعرائس صغيرة ومتوسطة (١٩٦٩) تبثت قصة القديس ماري جرجس وقصائنه على التين إذ تصور مواجهة بين الشيوعية والفاشية والراسمالية تنتهي - وهنا ممكن السخرية - بانتصار الراسمالية المتعلمة في فتاة حلو. أما مسرحية «الموت المارض للفوضى» فتشير قضايا جدية من قبيل مسئولية الشرطة، وصراع اليمين واليسار، وذلك في عرض أشبه بعرض اليميتين بنش وودي وهما زوجان يتبادلان الضربات على وقع ضحكات النظارة ثم يصطلحان ويسودهما الوثام. وفي إحدى مسرحياته الهزلية التي تستوحى مسرحيات الأسرار الدينية في العصور الوسطى نرى أحد البابوات وهو بريء محب للترف - يلتقي بالسيد المسيح وجهها لوجه في مركب

طريق الآلام الذي يعبر طرقا روما في عيد القيامة، وذلك على نحو ما تصور دوستويفسكي في روايته «الإخوة كارامازوف» مواجهة بين كبير محققى محاكم التفتيش ويسوع المسيح.

من العبد أن يحاول للمرء وصف عروض هو من طريق الكلمة. فكل شيء فيها يعتمد على العرض ذاته: على التأثير الدرامي للآراء والأغاني والحوار والأعياد. إنه ساحر عايت. حين نراه ندرك لماذا كان ديونيزوس - رب النشوة والسكر - هو أيضا الإله الراعى للدراما. إن هزلياته لا تخلو من ملاحظات جادة عن الطبيعة البشرية وحياة الإنسان، ولا تقل في هذا الصدد عن أي مسرح جاد. ولكن عمله «فرجة» أولا وفكر ثانيا؛ إنه جوهري مما تكونه الدراما وما تفعله.

إن مسرحيات فو، بطريقتها المرحية الخاصة، تجسيد لنظريات المخرج الروسي ماير هولد (١٨٧٤-١٩٤٠) الذي ابتدع أسلوبا متكاملًا يجمع بين فنون السيرك والكاباريه والألعاب الرياضية والرقص فضلا عن مهارات الممثلين التقليديين.

لاهنيتا لغو بالجائزة، ولا مرحباً بقرار لجنة نوبل. قد هُنت والله هنت - ضمير الخطاب هنا موجه للجائزة، لا لمحبرة العقد - وإذا استمر الحال على هذا المنوال فستفقد الجائزة مزحة لا يحملها أحد على محمل الجد، وإن تخللتها بين الصين والحين اختيارات صائبة ووقوع على ما هو عظيم وجدير بالتكريم حقاً. لكنها تكون في هذه الحالة رمية من غير رام، أو هي كذلك الممدوح الذي وصفه الشاعر العربي بأنه يمنح ويمسح لا جوداً ولا شحاً، وإنما هي بذوات من بذوات.

ساهر شفيق فريد

محمود أمين العالم

إن قراءة آخر ديوان أبدعه شاعر كبير في قامته
محمود إبراهيم أبو سنة لا تستقيم بغير إطلالة سريعة -
على الأقل - على مسيرته الشعرية منذ ديوانه الأول «قلبي
وغزالة الثوب الأزرق» حتى هذا الديوان الجديد ولا أقول
الأخير «ورد الفصول الأخيرة».

فمادام هناك ورد للفصول الأخيرة فهو إذن بداية
مزدهرة مستأنفة بفضول جديدة من الإبداع نتوقعها
لأنها من هذا الشاعر الذي لم يتوقف طوال السنوات
التي تتجاوز الثلاثين عن الإضافة إلى الشعر العربي بل
إلى الثقافة العربية عامة.

على أن الإطلالة أو المتابعة السريعة لمسيرته الشعرية
تعود بنا بالضرورة إلى لحظة البداية التي لم تكن في
الحقيقة بداية شاعر حسب، بل بداية شعر في المطلق،
كانت لحظة تحول شاملة في الحركة الشعرية العربية
تناسجت مع لحظة تحول شاملة كذلك في الواقع المصري
العربي في جوانبه السياسية والاجتماعية والثقافية عامة
ولهذا تكاد المساحة الشعرية بين ديوان أبو سنة الأول «
قلبي وغزالة الثوب الأزرق» وديوانه الجديد هي ذاتها
المساحة التاريخية الموضوعية لواقعنا المصري العربي
على أن التزامن بين المساحتين الشعرية والتاريخية لا يعنى
التوافق والتراصف بينهما بقدر ما قد يعنى التجانف
والتخالف.

مع نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات كانت بداية
هذه المساحة الجديدة من التحول التاريخي والشعري
وقامت الحركة الشعرية الجديدة التي اصطلح على
تسميتها بشعر التفعيلة من حيث البنية الإيقاعية والشعر
الواقعي من حيث المضمون أو الدلالة وكانت هذه الحركة

قراءة في ديوان ورد الفصول الأخيرة

من ناحية أخرى. وكانت المراحل الأولى من هذه الموجة الشعرية الجديدة يغلب عليها الاستغراق في القضايا الوطنية والقومية والاجتماعية، كما كان يغلب عليها طابع المباشرة والجاهرة الأيديولوجية والتعبوية التحريضية وعدم العناية بالتكثيف الشعرى. ولعل في هذه المرحلة وحتى الآن حُمِلَتْ وحُدِي بكل سلبياتها دون إيجابياتها .. على أن هذا حديث آخر.

وكان محمد إبراهيم أبو سنة واحداً من طلائع هذه الحركة الشعرية الجديدة فقد استطاع أن يجمع بين كلاسيكية البنية وغنائيتها من ناحية، وبين المضامين القومية والاجتماعية والإنسانية العامة والخبرات الشعبية البسيطة من ناحية أخرى، وأن يحاول صياغة بنية شعرية تقوم على أساس من التسلسل الحكائى للصور الفنية والدلالات والمضامين الإنسانية، وأزعم أنه منذ ديوانه الأول وحتى هذا الديوان الجديد ظل مخلصاً لهذه الرؤية التعبيرية والدلالية ويسعى لتطويرها، ويتعبير آخر كان يحاول المزج الإبداعى بين الواقعية والغنائية. ولعل الواقعية المباشرة كانت تأخذه أحياناً بعيداً عن غنائيتها، كما كانت الغنائية تأخذه بعيداً عن واقعيتها المباشرة، ولهذا يمكن أن نطلق على إبداعه الشعرى اسم الواقعية الغنائية..

وهكذا أعود لأبدأ من جديد مع الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة في ديوانه الأول «قلبي وغزالة الثوب الأزرق».

عندما تناولت ديوان أبو سنة الأول قلبي وغزالة الثوب الأزرق، من مكتبتي، تبينت الولهة الأولى زرقة غلافه. تبينت كذلك بالمصادفة زرقة غلاف ديوانه الجديد «ورد الفصول الأخيرة». كأنما الأمر غلاف أزرق واحد

انقلاباً على نسقين شعريين كأننا سائدين آنذاك هما النسق الكلاسيكى أو التقليدى والنسق الرومانسى امتداداً لدرسة أبولو، كما كانت مرتبطة بالانفاسات الشعبية طوال الأربعينيات التي مهدت لثورة يوليو ٥٢، ولست بحاجة إلى مراجعة هذه المرحلة بما فيها من مبادرات شعرية إبداعية، لعل بدايتها تنتسب إلى باكثير ومن فريد أبو حديد، وإلى نازك الملائكة والسياب والبياتى، ثم أخذت تبرز هذه المدرسة على يد الشوقاوى وصالح عبدالصبور وحجازى وغيرهم، ثم إلى جيل جديد هو جيل هاروق وشوشة وامل ونقل ومحمد إبراهيم أبوسنة ومحمد مهران السيد وعفيفى مطر.. وغيرهم. وما يزال أغلب فرسان هذه الكوكبة الطليعة يواصلون التواجد والتجديد فى الساحة الشعرية.

على أن هذه الحركة لم تكن تُسم كما قيل وما يزال يقال بالتفعيلة الواحدة خروجاً على النمط الكلاسيكى لقصيدة البحور والبيئية المغلفة والقافية المطردة، وإنما كانت كما لاحظت آنذاك تتسم بالتعبير بالصور النامية أساساً، فضلاً عن الارتباط بشكل أو بآخر بالقضايا والقيم الوطنية والقومية والاجتماعية، واستخدام اللفه البسيطة التي كانت تقترب أحياناً من العامية، وما تتضمنه هذه اللفه من تجارب شعبية بسيطة كذلك. ولعلنا نتذكر بعض فقرات من قصيدة الشوقاوى «من أب مصرى إلى ترومان» وبعض فقرات من قصيدة عبد الصبور «وشربت شاياً فى الطريق، ورتقت نعلى» وما أكثر الأمثلة عند شعراء آخرين من أبناء هذه المرحلة. وكانت تجارب هذه الموجة الشعرية الجديدة تسمى للتصحر من الرتبة والتقريرية الكلاسيكية من ناحية، والغنائية الرومانسية

داخله مسيرة شعرية واحدة! قلت لنفسى أهى مصادفة خارجية تشكيلية لا علاقة لها بالشعر، أم أن للزرقة دلالة فى شعر أبو سنة منذ البداية حتى اليوم، وخاصة أن له ديوانا آخر هو «مرايا النهار البعيد»، تكاد تطلب على بعض غلافه هذه الزرقة كذلك؟

وعندما أخذت استعيد ألقى بديوان «قلبي وغازلة الشوب الأزرق» وبدأت ألقى ومعرفتى الجديدة ببقية دواوينه حتى الديوان الجديد لم يخب حدسى: حقاً، إن أغلب الألوان الأحمر والأصفر والأخضر والأسود والأبيض والأزرق متوافرة فى لوحات مسيرته الشعرية كلها، إلا أن هذه الألوان - فيما عدا الأزرق - يتعامل معها الشاعر التعامل الكنائى السائد، فالأحمر هو الشوق أو الدم والأصفر هو السلب أو الموت، والأخضر هو الربيع أو الطفولة إلى غير ذلك. أما الأزرق فيكاد أن يكون وحده اللون الشمسى، اللون الرمزى، أو للمتعمد الرمز وإن اجتمعت هذه الرموز على تعددها فى معنى يكاد يكون واحداً، هو المفارقة بالمعنى الفلسفى، وهو العمق، وهو الحب فى أرق وأندر تجلياته، وهو الجمال الصافى، والجمال الغامض والحزن الكلى الكونى العميق، بل أكاد أقول الوجدان الصوفى، وهو ليس زرقة السماء بل دلالتها وهو ليس زرقة البحر بل دلالتها. ولكثرة القصائد والحكايات الريفية الحزينة، فى هذه المسيرة الشعرية كسدت رأى فى الزرقة لون هذه المادة التى يصورها الفلاحون المصريون منذ العصر الفرعونى القديم من نبات «النيلة» يصيغون بها وجوههم ويديهم تعبيراً عن الحزن العميق على فقيد عزيز.

إن مسيرة أبو سنة الشعرية تكاد تكون مصبوغة بصعير الأحزان العميقة الزرقاء. نجد هذا فى مختلف

دواوينه باستثناء ديوان «مرايا النهار البعيد» وقد لا أجد غير مفردة زرقاء فى ديوانه الجديد، إلا أننى أستشعر الزرقة تتداح دلالتها فى كل شعره، على تنوع تجلياته وتعابيره وحكاياته وتجاريه، حتى لو لم أقرأها صريحة. وأقول لنفسى: قد لا يخرج الأمر أن يكون انطباعاً ذاتياً خالصاً، ولكن ما أكثر الأمثلة، اكتفى ببعضها:

- الجلسات الزرقاء على شاطئ النهر.
- أما قلبي فسيعثر فى غابات الدفء على ثوب أزرق؛
- سيتم الرحلة باسم الإنسان ولن يغرق.
- تحققت نبوءة الطفولة الزرقاء، بأن تمر قرب دارنا السماء.
- أنا أبصر طفلاً يحمل مندلياً يسجن فيه القمر الأزرق.
- لو ترفع الستائر الثقيلة السوداء.
- عن الندى وزرق السماء.
- كى يبدأ الربيع فى حداث الشتاء.
- تأتين من الغيب الأزرق. من غسابات الأحلام.
- والليل أزرق يؤرق الأحزان.
- وغير ذلك من أمثلة عديدة.

إن الأزرق الذى ينداح فى قصائد هذه المسيرة الشعرية ليس دلالة معنوية أو لونية محددة، بل هى دلالة

شعرية بل يكاد يكون النبضة الغامضة الطاغية الموحية
فى الرؤية الشعرية كلها..

على أن الزرقعة ليست الدلالة أو النبضة الشعرية
الوحيدة فى هذه المسيرة فهناك المدينة، التى لا تقف
فحسب فى مواجهة القرية فى ثنائية واضحة، بل تصبح
كذلك دلالة أكبر، لها ذاتيتها الخاصة، فهناك مدن الحب،
والمدن الصحريّة، وهناك المدينة التى تشكل سوراً لمعنى،
سليماً كان أو إيجابياً . وهناك، مدينة الجمال، أو عاصمة
الجمال وعاصمة الحب يؤنّبها الحب وهناك الحب الذى
يعنى الخلاص، وإن أصبح كذلك عنصراً فى ثالوث
مثالى كلى هو «الحب والحرية والعمل»، وقد يصبح
تقييداً للواقع المادى المتدنّى «ما أبهظ ثمن الحب فى
عصر الثلاثيات». وهناك الزمن أو الزمان الذى يعبّر فى
مختلف أنحاء المسيرة الشعرية عن حال، أكثر من تعبيره
عن وقت وإن استخدم أحياناً بمعنى سلبى هو السرعة
التي تقلص إنسانية الإنسان «السرعة إعلان يُعْ به صوت
العصر». بل يصبح الزمن نقيض الحب «ولكن يا حبيبى لو
أن مدينتهم عشقت، لو خرجت من بين عقارب ساعتها»
وهناك البحر الذى يكاد يكون مرادفاً للحرية، وهناك
الغربان رمز الخراب فى مواجهة النسور «النسر فى
التراب والأفق للغراب»، لتزدهج يا أيها الخراب» وهناك
الشتاء فى مقابل الربيع، وهناك الممكن والمستحيل
الممكن، وهناك الجدار الذى يواجه الرياح والقنّاع الذى
يراجه الحقيقة والسحاب الذى يواجه التراب والدجاجة
والذئب، والفجر والغروب إلى غير ذلك من الثنائيات
الضدية التى ترفض الحلول الوسطى والتى عبر الشاعر
عن هذا الرفض فى قصيدة من أجمل قصائده يقول
فيها .

الزمان يختلف

لم يعد يُقَدَّر الآن من الموت بأن نلتزم
المتصف

ولعل منتصف الليل فى أكثر من قصيدة أن يكون
تعبيراً عن لحظة استكمال المعنى وتقاسمها على أن
شاعرنا استطاع أن يحقق لقاء بين ثنائية الجزئى
والكلّى، بين الذات والعالم دون وسيط ديا قلبى يا أرضاً
أزدرع فيها العالم.

وهناك مفردات أخرى، لا تحمل دلالات رمزية وغنائية
بل هى أقرب إلى المفاهيم الكلية المجردة مثل غابات
التاريخ، ووثائق التاريخ، وحكمتنا التاريخية وبهليز
التاريخ، المجهول، والإنسان، والإنسانية، والتاريخ العادل
والربيع العادل، وروح الحق وشواطئ المصادفة إلى غير
ذلك. وهى مفاهيم ودلالات كلية تشكل أركان الرؤية
الإنسانية الكلية الجهرية الصريحة فى هذه المسيرة
الشعرية، والتى يعمقها ويخفف من تجريدها باستخدام
العديد من أسماء الشخصيات الأسطورية الفرعونية
واليونانية القديمة ذات الدلالة الرمزية الكلية.

وما أكثرها فى هذه المسيرة الشعرية.

على أنه إلى جانب هذه المفردات الغنائية منها أو
الثنائية أو الكلية المجردة أو الأسطورية فهناك الكلمات
العادية التى تحتشد بها الحكايات الحزينة فى القرية
ومعاناة العمال الفقراء «مازالوا فى قريتنا يحكون
حكايات العام الماضى . أو «فالعين فى الدنيا بصيرة
واليد عما تبتقى جاءت قصيرة».

الخارجية العابرة لشعره. إنه استبطن القضية المجتمعية والقومية والإنسانية داخل معجم التضاريس المادية الطبيعية أو معجم المعاناة الوجدانية الذاتية.

ولهذا في تقديرى يكاد يغلب على بنية الكثير من قصائد هذه السيرة الشعرية، بنية الحكاية التي لا تتبلور أو تتكشف في أبيات قائمة بذاتها بقدر ما تتكامل في المجرى المسترسل للقصيدة . الحكاية، التي تنتهى أحياناً بخلاصة حكمتها الدالة، متخاطلة كانت أو متشائمة، ومحروضة على اقتحام الغرابه والمستحيل.

وتكاد هذه البنية الحكائية أن تكون البديل الجمالى عن التكثيف الجازى الاستعارى. إنها استعارة ممتدة فى صور متحركة لو صبح التعبير والتشخيص. ولهذا فالبنية الحكائية تتخلص من القافية شأن هذه المدرسة الشعرية الحديثة التي أشرنا إليها فى البداية، إلا أنها قد تحفظ حيانا بالقافية على نحو جزئى ومتنوع، فى أبياتها وقد تستعين بالقافية المطردة أحياناً فى القصيدة كلها على أنها تحفظ بآلياتها الشعرية فى بنية نحوية مكتملة فى كثير من الأحيان رغم البنية الحكائية الممتدة المسترسلة مما قد تضبغ أحياناً من الاسترسال الحكائى. على أنها قد تتخذ أحياناً البنية الدائرية.

وتكاد الدلالة العامة لهذه السيرة الشعرية، وإن تنوعت تجلياتها وإساليها، أن تكون الإحساس بالفيعة الشاملة، الذاتية والمجتمعية والإنسانية، التي تتمثل فى القمع والقهر والفقر والاعترا ب وحدائق الشتاء والمدن الحجرية. ولكننا فى مواجهة هذا نجد التطلع إلى صخرة سيزيف التي لن تسقط أبداً. قد نجد بيتا يقول: فبطولتنا فى هذا العصر، أن نطلق بابا تاتى منه الريح. ولكنه

من هذه المفردات على تنوعها؛ من مفردات أقرب إلى الرمزية، إلى أخرى أقرب إلى المفاهيم الكلية إلى ثالثة أقرب إلى مفردات الحياة اليومية فى الريف أو فى المدينة. تتشكل الرؤية الشعرية المنسقة لهذه المسيرة الشعرية رغم تجلياتها الأسلوبية المختلفة. وهى رؤية لا تتوارى خلف أقنعة وأغلفة استعارية ثقيلة معقدة، بعيدة التواصل والتوصيل، ولكنها فى الوقت نفسه لا تفقد البنية المجازية لمفرداتها وتشكيلها الجمالى والدلالى.

ويرجع هذا - فى تقديرى إلى جوهر ما تعبر عنه هذه المسيرة الشعرية من هموم حادة ومتشابكة فى هموم عاطفية واجتماعية وقومية وإنسانية لا يطفى فيها التشكيل الجمالى الجازى على حرصها الرسمى على التواصل والتوصيل. ولهذا نجد غلبة الحس الجماعى فى هذه المسيرة الشعرية على الحس الذاتى حقا، إن الأنا الذاتية، تسود فى مختلف قصائد هذه المسيرة الشعرية، حتى تلك التى تعالج قضايا عامة، تبرز الأنا الذاتية فى حوار وتساؤل ومعاناة خاصة، بل ما أكثر الانبضات العاطفية البالغة الرقة والعذوبة والجميمة لا فى قصائد الحب وحدها، بل فى البنية الغنائية العامة لهذه المسيرة الشعرية على أن الحب فى هذه المسيرة الشعرية يكاد يكون فى باطنه هو الحب المخلص، الحب المصر، الحب الصرية، الحب العدل، الحب العلاقة الإنسانية الكلية الشاملة. إن الهاجس الجماعى الكلى للمجتمعى والقومى والإنسانى هو الهاجس الأغلب فى هذه المسيرة الشعرية، الذى يكاد يستبطن بعض القصائد الغنائية الذاتية الخالصة.

إن ابوسنة شاعر مهموم بما هو عام كلى، فى قلب ما هو خاص ذاتى، على خلاف ما قد توحي به القراءة

يشغلني العتق

ويقول أخيراً على لسان فدائي يموت:

أنا الذي خسرتُ، كسبتُ كل شيء.

والواقع أننا لو تأملنا المرحلة التاريخية الاجتماعية التي تحركت فيها هذه المسيرة الشعرية لأبو سنة منذ غزالة الشعر الأزيق عام ١٩٦٥ حتى ديوانه الجديد الصادر العام للماضى ١٩٩٦، لاستطلعنا أن نقرأ فيها الأحداث الفاجعة التي وقعت لبلادنا طوال هذه السنوات بالمعجم الشعرى الخاص لـ محمد إبراهيم أبو سنة.

ويبقى أن نلف وقفه الأخيرة مع ديوانه «وردة الفصول الأخيرة» ولن تطول وقفنا معه فهذا الديوان هو امتداد متسق أمين لجوهر المسيرة الشعرية السابقة عليه وأستطيع أن نستقرئ في هذا الديوان باللغة الشعرية الخاصة لأبو سنة وقائع مسيرتنا المصرية العربية الفاجعة كذلك في السنوات الأخيرة من حياتنا ولعل هذا أن يكون من معنى آخر معانى عنوان هذا الديوان «وردة الفصول الأخيرة» أو شوكمها لو أردنا.

أقول منذ البداية إن هذا الديوان الجديد «وردة الفصول الأخيرة» يكاد أن يكون ديواناً رثائياً بكائياً فى بنية ودلالة قصائده جميعاً باستثناء قصيدة واحدة. ولعلنا نستشعر ذلك من مجرد قراءة عناوين قصائده: فهو حوار مع الصمت. وحده الشاعر يبكي، بكائية إني أهي فراس الحمداى ، سؤال فى الموت إلى فؤاد كامل، لا ماء فى هذا السحاب، القمر العابر، مكابدات الكائنات الوحيدة، مملكة الكائنات العمياء - البلبل ومرايا السراب، اللذنب العربى اللوالغ فى الدم.

أقرب إلى النقد والسخرية من الحكمة الشعبية السائدة: على أننا نجد الوردة المحارية، وهى ليست مجرد عنوان لقصيدة، بل تكاد أن تكون - فى تقديري - عنواناً لمدرسة أبو سنة الشعرية: إنه يحارب القتامة والهزيمة والقبح والظلم وحدائق الشتاء والمدن الصجرية بالحب، بالورود بالكرامة، بالمغامرة بالدعوة إلى اقتحام المستحيل.

يقول:

فحين تفتح الشجاعة الأبواب نتذوق دوغما
ندم
فواكه المغامرة

ويقول:

قلت أحاور قلبى
ما معنى الجنة يا قلبى
قال تجول فى نفسك حتى تصل إلى
الإنسان.

وتجول فى الإنسان حتى تصل إلى وطنك.
وتجول فى وطنك حتى تصل إلى الله.

ويقول:

وقف الشاعر فى محكمة الظلم يقول.
جئت لكى أتحدث باسم الشمس.
الطالعة تنير الكون.

ويقول:

لا يشغلنى الآن العشق

أما القصيدة الوحيدة المستثناة فهي «رجل وحيد يضحك في الليل».

القصيدة الأولى المعنونة «حوار مع الصمت» ليست قصيدة حوارية، بل هي قصيدة تساؤلية مع الموت لا مع الصمت أو إن شاء مع صمت الحياة النهائي والتساؤل يكاد يكون الصيغة المهيمنة على أغلب قصائد هذا الديوان. هكذا تبدأ القصيدة الأولى: حوار مع الصمت: هل له أن يكلم ورد الفصول الأخيرة عن موعد لم يحن إنه تساؤل عن مدى القدرة على مراجعة النفس، عما كان، وما لم يكن. عن هزائمه، عما فقدته من أصيقاء، إذ لم يبق يجاوره إلا الغبار الذي يتخلف بعد رحيل الجياد الأخيرة.. وهكذا تكاد تتوالق الرحلة إلى المستقبل، ولا يبقى إلا غبار الذكريات. ولهذا لا تتحرك بقايا الحلم في قصيدة «وهذه الشاعر يبكي» من الفجر الرمادي إلى الصباح الأبيض كما هو الشأن عادة وإنما من الفجر الرمادي إلى الليل أي أخذ الحلم يتحول إلى ذكريات! إن لم يكن إلى كابوس وإلى إحساس بالذل. وفي قصيدة «قالت الريح» تعود إلى التساؤل: «هل ترى يرجع البحر بعض لآلئ إيماننا. ولكن كيف؟» و«شمسنا في الزوال والاسي في اكتمال» وتمتلئ بقية القصيدة بالنهار الفارق في الظلام وبالزمان الكسح ورماد الأول. وفي بكائية إلى أبي فراس في محنته، في هزيمته، وبالأحرى في «محنة وهزيمة عصرهما عصر أبي فراس نستشعر أبا فراس وعصرنا. وكلاهما يتطلع إلى خلاص» في قمر الكتابة حتى تطلع في فضاء القلب أثمار الغواية، كان أبو فراس يبنى مدينته الجميلة بين أضلاع القصيدة. ولكن «زمرة الشعراء فوق أرائك الذل المتألق أخذوا ينعقون كالغريان فوق تاريخ مهان». إنها مأساة الشعر

ومأساة العصر معا! وفي قصيدة «سؤال إلى الموت» حوار مع قواد كامل ينتهي إلى ما تنتهي إليه دائما بعض القصائد القديمة بدعوة الخلاص بالحب. «أحبوا .. أحبوا إلى نروعة المستحيل، ولا تتركوا العقد ياكل إيمانكم ثم يلغظكم للتراب البليد» وفي قصيدة «لاماء في هذا السحاب» أو بتعبير آخر «لا ورد في هذا الربيع»، فلقد «مضى دور الشباب». وفي قصيدة «القمم العابرة» نعانى نفس الإحساس بجفاف الحياة «يا ضبيعة الرمل يشكو غيبة السحب» وفي «مكابدات الكائنات الوحيدة» تتجمع في جرحك كل الأيام الماضية، وتترقب، تترقب، لا يلقى جرحك أحدا يسعفه، وفي «ملكة الآلهة العمياء قراصنة العصر، القطة المنذرون لهذا العصر» نقرأ لافتة على ناصية الطرق المأجورة، لكل شيء أصبح مأجورا «فليخرج كل العشاق إلى الصحراء، يتبعهم كل الشعراء، لكي ينتصب السيف مع الدولار، أميرين بملكة يسقط فيها الحب صريعا ألم تصبح ليلي قيس عشقتنا التراقي عارية في مأخوذا! وفي قصيدة «الليل ومرايا السراب»، يقف بليل العذاب عند باب الغروب ويرصد الغراب الذي يصل الأفق بوسرعان ما يغيب الليل في التراب! أما قصيدة «الذئب الصريري» الوالغ في الدم فهو رادفان الذئب الصريري المسعور كما تقول القصيدة الذي يكتب «فوق جدار القرن العشرين وثيقة عار الإنسان». ولكن من المختصر مع ذلك: «هل جيشه أم البسنيون المقهورون المسكونون بروح الحق» مهسا كانت إجابة الواقع. فسيجيء كما تقول القصيدة «ربيع عائل، وسيختصر الذئب على الإنسان». إنها الرؤية المستقبلية المتفائلة التي تطالعا دائما في نهاية العديد من القصائد طوال المسيرة الشعرية.

ويتبقى أخيراً القصيدة الوحيدة في هذا الديوان التي تخوض معركة الحرية، لا بالحب، وإنما بالضحك، رجل وحيد يضحك ليقاتل وحشته ويسعى لتقلعة صخرة بما يوحى بأنه سيزيف جديد. ويأتي الليل مع امرأة أفعى لتبدأ معركة الحياة والموت، الرجل يشعر بالكون يموت بداخله مختلفاً وإذا بضحك مجنون يتفجر من جوانبه. بل يصبح الضحك حقيقة أونطولوجية، يتفجر من الأشياء نفسها بل تصبح وجه الشمس البيضاء.

وهذه القصيدة هي آخر القصائد التي كتبها الشاعر في هذا الديوان وإن لم تكن آخر قصائد النديان، على أنها جذيرة بذلك، إنها تعبر عن رمز عميق من التحرر الذي ينطلق داخل الإنسان، فالتحرر لا يتحقق كما تصوروه في البداية هذا الرجل الوحيد بأمرأة حانية، أو صديق أو جدار أو بحار ليس له شغل. بل بهذا الفعل الساخر الحى الذي ينفجر من الداخل فيغر الليل وتراجع الأفعى ويتحقق به التحرر من الداخل ويحرر الخارج أيضاً.

ولا يختلف هذا الديوان كما رأينا عن بقية الدواوين السابقة من حيث بنيته الفنية الحكائية أو رؤيته الدلالية الإنسانية وإن تميز في تقديري ببروز الطابع الذاتي وارتفاع مستوى الإيقاع الغنائي النغمي ربما لكثرة القصائد ذات البنية التقليدية والتقنية المطردة أو الجزئية. لكن برغم بروز الطابع الذاتي في هذا الديوان، فإن الدلالة العامة لبكائيته الطاغية، ليست بكائية ذاتية بقدر ما هي بكائية على هذا العصر الرجيم، الذي يذكرنا ببوليسر، وعلى مشاهد الجحيم فيه التي تكاد توحى بفصل «في الجحيم» لرامبو.

على أنه برغم أن التعبير بالصور في هذا الديوان أكثر كثافة وتطوراً، إلا أنه لم يكن موفقاً في بعض القصائد ففي قصيدة (الببل ومرايا السراب) نقرأ «ببل من عذاب عند باب الغروب والغراب يملأ الأفق ويقبل محتشداً بالحراب». ما أظن أن صورة الغراب مهما كان حجم الرمز الذي يمثلته تستقيم مع «أن يقبل محتشداً بالحراب»، ما لم يكن الأمر هو الحرص على القافية!

أما قصيدة «الذئب المصري» فبرغم القيم الإنسانية لموضوعها فهي على جانب كبير من النثرية والمباشرة والخطابية.

إن هذا الديوان الجديد هو امتداد أكثر تكثيفاً في أغلب قصائده للمسيرة الشعرية المتصلة للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، وهو يكشف عن الإنسان في هذه المسيرة عن إخلاصها الدائم لأدواتها الفنية الجميلة الناعمة، ورؤيتها الدلالية المجتمعية والشعبية والإنسانية، الراض لكل ما هو متخلف مسيطر قبيح، وهو إدانة جمالية ودلالية شجاعة للواقع السائد. إلا أن غلبة التعبير عما هو عام وكلى بشكل يكاد يكون مباشراً في بعض الأحيان فضلاً عن الثبات النسبي للمعجم الشعري لهذه المسيرة الشعرية، يضاعف من القها الشعري ولعله يضمنى غلالة من الرتبة الجمالية والدلالية عليها أحياناً برغم أن في بعض المقطوعات الشعرية دعوة رسولية حارة تحريضية متكررة للمجازفة:

مثل :

البحر موعنا وشاطئنا عواصف
جازف ..

ومثل :-

إننى قادم من دموع الحقول

للمرافق الحيارى أقول

مارسوا المستحيل . . مارسوا المستحيل

إن شاطئ العواصف، والمجازفة وممارسة المستحيل
لا تقف في الشعر عند حدود الرؤى الدلالية فحسب، بل
تتعلق كذلك بالافتحاشات التشكيلية والجمالية الجديدة
بشرط صدقها وضرورتها ..

إن ابوسنة شاعر شارك في حركة الحداثة الشعرية
منذ بدايتها .. وهو يعيش عصره، يتكلم لغته ويعانى

همومه ويعبر عنها بجماليات شعره، ورؤيته الدلالية لها .
ولهذا أتساءل معه أخيراً بروح الصدق وإرادة المعرفة ..
أين «الحداثة اليوم» وكيف: ألم تتحول الحداثة إلى ما
يشبه الكلاسيكية الجديدة التي أخذت تعيد إنتاج ذاتها؟
أو إلى ما يشبه الرومانسية الجديدة الخالية من للعرشة
الرومانسية نفسها . هل هى قضية شعر أم قضية واقع؟
أم قضية واحدة تجمع بينهما فى محنة واحدة؟! ألا يحتاج
الأمر إلى مثل هذه الضحكة التى انطلقت من رجليه
الوحيد تمرر الذات وتجدد القيم وتغير العالم . كيف؟
وأصدق محبتي وعمق تقديرى للشاعر والإنسان محمد
إبراهيم أبو سنة.



سوزان أبورية

تعتبر ظاهرة الحراك الاجتماعي من الظواهر المهمة التي يشهدها المجتمع المصري في الوقت الحاضر، حيث ترتبط بهذه الظاهرة عدة ظواهر اجتماعية أخرى لعل أهمها التغير في المستويات الاقتصادية والتعليمية والثقافية والاجتماعية. ويعتبر الحراك الاجتماعي سمة من السمات الدينامية التي يتصف بها المجتمع مهما تباينت مستوياته الحضارية من التخلف والتقدم، وهي ظاهرة من أكثر الظواهر تعبيراً عن مدى انفتاح البناء الاجتماعي، والذي يعكس بدوره طائفة من الظواهر ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببناء المجتمع ونظمه وثقافته. هناك شكلان للحراك الاجتماعي داخل الجيل الواحد.

ونعني بالحراك الاجتماعي الحركة التي تحدث في داخل البناء الاجتماعي بمعنى تغيير الوضع الاجتماعي سواء بالنسبة للفرد أو لجماعة أو لفئة اجتماعية معينة. فالحراك الاجتماعي عملية اجتماعية ينتقل من خلالها الفرد أو الجماعة من وضع اجتماعي معين إلى وضع آخر، وقد يكون الانتقال أفقياً في حالة انتقال فرد إلى مرتبة من المكانة نفسها.

ويعد الحراك الاجتماعي المظهر الدينامي للتدرج الطبقي، وبعبارة أخرى هو حركة الأفراد أو الجماعات من وضع اجتماعي معين إلى وضع اجتماعي آخر وانتقال السمات الثقافية بين الأفراد والجماعات، وهو نوع من التغير الاجتماعي الذي يصيب الأفراد في وضعهم الاجتماعي Social Position وقد يكون هذا التغير إلى أعلى أو إلى أسفل وهو نوع من الانقلاب في الطبقات الاجتماعية والمسلم الاجتماعي.

الأغنياء الجدد
يفرضون ذوقهم

من هذه المقدمة نستخلص أن أهم ما طرأ على المجتمع المصري من تحولات في الاقتصاد والحياة الاجتماعية والسياسية في المناخ الثقافي، كان له أكبر الأثر في الارتفاع الكبير في معدل الحراك الاجتماعي، وقد ساهمت سياسة الانفتاح والهجرة إلى جانب اليات أخرى كالتعليم والملكية وغيرها في الإسراع بهذا العمل.

ففي فترة ما بعد ثورة ١٩٥٢ وبعد الإجراءات التي اتخذتها الثورة وتطبيق القرارات الاشتراكية ومجانبة التعليم أدى هذا كله إلى انهيار الحواجز الطبقة وتحقيق سيولة حراكية. ويظهر ذلك على شريحة الأبناء من العمال بعد التأثير بموجة رواج العمل الحر في حيث طرأت عليهم تغيرات في مستوى الدخل والمركز الاجتماعي، مما ساهم في صعودهم على السلم الطبقي الاجتماعي والاقتصادي بوضوح لدى جيل الأبناء. وبعد الانفتاح الاقتصادي وترك الباب مفتوحاً أمام المبادرات الفردية، سواء كانت محلية أم أجنبية، وعودة الرأسمالية إلى حلبة الاقتصاد المصري فإن معدلات الحراك الاجتماعي قد ظلت مستمرة، وإن أخذت شكلاً مغايراً، فاليات الحراك التي أثرت بقوة خلال السبعينيات حلت محلها ميكانيزمات جديدة في الثمانينيات، وجاءت سنوات التسعينيات لتؤكد ظهور الطبقات الجديدة بقوة، فهناك من حققوا حراكهم بالسفر إلى الدول النفطية أو أعمال السمسرة أو العمالة في البنوك أو الشركات الأجنبية، أو رجال الأعمال الذين حققوا طفرة في إقامة الصناعات الجديدة وغيرها من قنوات الحراك التي أدت إلى تمسين في المركز الاقتصادي ونجد أن الذين حققوا حراكاً اجتماعياً من خلال التعليم والمهنة، لم يحققوا معدلات للدخول كالحرفيين الأميين.

وهكذا حدث تغيير في البناء الطبقي في مصر في التسعينيات، وظهرت على السطح طبقات جديدة نحاول إجمالها في ثلاث طبقات هي:

- ١ - طبقة الفنانين والعمال الحرفيين.
- ٢ - طبقة الأغنياء الجدد من رجال الأعمال والوزراء والتجار والفنانين ونوى المهن الرفيعة الأصول العريقة.
- ٣ - طبقة جديدة من البرجوازيين المصريين كونوا ثرواتهم من عملهم في الدول العربية والأجنبية، وتجار المضدرات الذين يطلق عليهم طبقة (حديثي النعمة) ويعمى أدق (نوفريش Nouveaux Rich).

نتيجة تلك الظروف والمعطيات حدث تغير واضح في البناء الطبقي في المجتمع المصري استطاع الحراكيون من الأبناء والصاعدون من الطبقات الوسطى والدنيا أن يقبوا هذا التغير، وأن يغيروا في التسلسل الطبقي، بل في الميزة أو المكانة الاجتماعية واستطاع العمال بعد موجة رواج العمل الحر في منتصف التسعينيات أن يصعدوا سريعاً بحراك صاعد أفقياً ليغيروا من ترتيب البناء الطبقي في المجتمع المصري، ويحدثوا أثراً بعيدة في السلوك الاقتصادي والاجتماعي والسياسي العام، إذ تصكروا بامتلاك رموز الصعود الاجتماعي، لتأكيد انتصاتهم للعالم الطبقي الجديد، وارتفاع مستوى دخولهم، ودرجة إنفاقهم إلى حد يسمح لهم بمنافسة الطبقات الوسطى والعليا في نمط معيشتهم.

ولمحاولة تصنيف تلك الطبقات الجديدة لأيد من تحديد المفهوم العلمي للطبقات الاجتماعية.

الطبقات الاجتماعية:

مفهوم الطبقة الاجتماعية له معنيان: معنى عام ومعنى خاص، فالطبقة الاجتماعية بالمعنى العام تدل على

ينتمي إلى طبقة معينة دون أخرى، كل ذلك محل خلافات ومناقشات واسعة ومتشعبة، وتعتمد على الاجتهادات الشخصية للرؤية الخاصة.

أولاً بالنسبة لطبقة العمال الفنيين:

هناك تساؤل مهم: هل تأثرت كافة جماهير العمال بموجة الرواج الحرفي خارج المصنع؟

إن موجة رواج العمل الحرفي كان لها أكبر الأثر في حياة العمال: لقد أصاب هذا الرواج أول ما أصاب الشعور بالرضا لدى العمال، والشعور بالتفوق والامتياز بما حققوه، ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح في أحاديثهم وملايسهم وأوجه الإنفاق ولكن ذلك كان له أكبر الأثر على العامل الحرفي، خاصة العمال المهرة الذين يعملون في الصناعات الثقيلة، لاسيما في (الصهر - السباكة - ميكانيكا - نجارة - حدادة - كهرباء). وكلما كانت العملية الإنتاجية معقدة ومجهددة، كان العامل أكثر مهارة وأكثر دخلاً وحراكاً اجتماعياً... لماذا؟

داخل المصنع :

استطاع العمال أن يحتلوا مركزاً مرموقاً داخل الأقسام المعقدة في المصانع، والتي تحتاج لمجهود عضلي وفني. ونجد أن دخول تلك الفئات أعلى من بعض المهندسين العاملين بنفس الأقسام الهندسية لأن العامل المدرب الكفء من الصعب جداً الحصول على شخص موازن له في الكفاءة، بينما المهندس خريج الجامعة أصبح أكثر توافراً من العامل الفني والمسألة تخضع لقانونين

طائفة أو فئة، أو صنف من أفراد المجتمع تجمع بينهم بعض الصفات والخصائص، وتجعل أناساً معينين ذوي وضعية متشابهة في ميدان أو أكثر من ميادين الحياة. الأمر الذي ينتج عن بعض التقارب في سلوكهم، ونمط معيشتهم وضروب تفكيرهم وعاداتهم، كما يقوم بينهم نوع من الشعور الجمعي المشترك، كطبقة رجال الدين، وطبقة رجال الفكر، وطبقة الوجهاء والأشراف، وطبقة الأغنياء وطبقة الفقراء..

أما في المعنى الخاص وهو المعنى الاصطلاحي، فإن الطبقة الاجتماعية عبارة عن - صنف من الناس - علاوة على اشتراكهم في عدد من الخصائص والصفات، يقوم بينهم كمجموعة، علاقات خاصة، وهي اقتصادية، تعمل غالباً على خلق نوع من الشعور المشترك بأن هذه المجتمعات الاجتماعية ذات مصالح مشتركة.

ومن الملاحظ أنه لكي تكون هناك طبقة لا يكفي فقط أن يعيش عدد كبير من الناس بطريقة متشابهة يمارسون عملاً متماثلاً، بل يجب أن يكون هؤلاء الناس على علاقات دائمة فيما بينهم ويشكلون وحدة، باكتشافهم في أن واحد المشاركة مع بعضهم والمقارنة مع الفئات الأخرى فالطبقة لا توجد فقط عندما توجد سمات مشتركة بين ملايين من الأفراد.

والطبقة الاجتماعية بهذا المعنى هي من تلك المفاهيم التي يدور حولها جدال ونقاش كبيران. وإذا كان المجتمع يسلم بوجود طبقات في المجتمع فإن تحديد نوعية هذه الطبقات والأسس التي تقوم عليها، والأدوار التي تلعبها الاعتبارات التي تمكن من الحكم بأن هذا الفرد أو ذاك

المرض والطلب مما أكسب هذا العامل شعوراً بالتفوق والتميز والتفاحش وشعوراً بالرغضا القلبي والزهو في الوقت نفسه مما أكسبهم ثقة وسعادة بما وصلوا إليه نتيجة للعمل والجهد والعرق، مع خطورة أعمالهم الشاقة جداً.

خارج المصنع :

نجد أن ٧٥٪ من العمال خاصة المهرة منهم لديهم أعمال خاصة خارج المصانع يمتلك أغلبهم ورش حدادة ونجارة وصهر ونسبة كبيرة منهم يمتلكون محلات للسباكة أو الميكانيكا ومخارط للخرط، ويعمل الباقي بالقطعة في المنازل (سباك - نجار) ويتم ذلك بسرعة ونشاط وحماسة، ومن الواضح جداً لأي شاهد عيان أن هؤلاء العمال يعملون على هذا النحو كي يزيّدوا من مكاسبهم المادية ويرفعوا من مكانتهم الاجتماعية فهذه الحماسة في العمل والسعي المستمر لزيادة دخولهم والثقة في أنفسهم، قلما نجدها للأسف في الموظف البسيط أو في الطبقات الوسطى من البناء الطيني، وهي طبقة الموظفين والجامعيين، مما أحدث هذا التغير فانقلب الميزان الاجتماعي وارتفعت مكانة العمال المهرة من الطبقة الدنيا إلى طبقة أعلى من صفات الموظفين، هذا من ناحية الدخل والاستهلاك، ومن ناحية بعض المظاهر الاجتماعية الأخرى، خاصة الرضا والإشباع النفسي والمصاهرة والتزواج.

ففي للتزواج أصبح من المألوف أن العامل الفني (سباك - نجار - حداد... إلخ) أكثر قبولاً عند التقدم للزواج من أية أسرة متوسطة، ويستطيع الزواج بسهولة

وترحاب نظراً لارتفاع دخله وشعوره بالثقة والنجاح، واستطاعته تلبية مطالب الزواج من مسكن وخلافه بسهولة، عكس الموظف المثقف للكادح قليل الدخل والحاصل على الشهادات العليا. انقلب ميزان ومعايير المفاضلة وأصبح الدخل والعامل المادي يشكّلان الفيصل في القبول عند الزواج والمصاهرة لأسرة أمة فئة متوسطة مهما كانت متعلمة، مما يفتحنا هذا أن نسال:

هل أدى ارتفاع دخول هذه الفئات إلى ارتفاع مكانتها الاجتماعية ؟

إن ارتفاع مستوى دخول العمال ارتفاعاً كبيراً إلى حد يسمح لهم بتنافس الطبقات المتوسطة والعليا في نمط معيشتهم أدى إلى تبني توجهات تتفق ورتقيهم الاجتماعي فهم يمارسون جامدون تدعيم مكاناتهم الاجتماعية، وذلك ليس عن طريق التعليم أو أي شيء آخر وإنما عن طريق الشعور بأن المنزل والمكانة الاجتماعية ممكن اكتسابها عن طريق ارتفاع دخولهم وارتفاع إنفاقهم، واستطاعتهم تحقيق أحلامهم بسرعة أكبر من المواطن المادي كل هذا رفع من مكانتهم الاجتماعية لأن معيار المكانة الاجتماعية في حد ذاته أصابه نوع من الاهتزاز نظراً لتغير الأوضاع الاجتماعية الطبقية ودخول معايير أخرى في المفاضلة. يتغير أنماط ومعتقدات الجماهير ويستطيع أن تلصق ذلك بوضوح في العروض المسرحية والسينمائية التي أصبحت ترضى أدواق الطبقة العريضة من العمال القادرين على الحضور ورفع ثمن التذاكر الباهظة الأثمان حتى الأغاني سارت وراء موجة رواج العمل الحرقي وأهت القائلون بها على إرضاء ذوق تلك الطبقة العريضة والقارة من مجتمعنا.

ثانياً: طبقة الأغنياء الجديدة:

وتكونت بعد الانفتاح الاقتصادى فى السبعينيات ووصلت إلى أوج قوتها فى التسعينيات، وقوامها رجال الأعمال ورجال السمسرة والبنوك، والاقتصاديين والتجار وأثرياء العاملين بدول الخليج ومشاهير الفنانين، بالإضافة للعائلات الأرستقراطية القديمة وأغنياء الحرب، وهى مزيج غريب غير متجانس من أفراد لا يجمع بينهم غير وفرة المال، والميل إلى هاجر الإتفاق، طبقة يحكم أفرادها مصالح مشتركة واهتمامات مشتركة، وأصبح بينهم علاقات مصاهرة وأنساب وتحاول طبقة الصنفوة الغنية وطبقة الأغنياء الجدد تكريس السلطة (بمعناها الرمزي المهيمن) من خلال سيطرتها الإعلامية والثقافية والدينية، لإشاعة الرضاء بالأمر الواقع وقبول التفاتات والتناقص، على أنه تفاوت طبيعي مقدر. ويعيش أثرياء تلك الطبقة على ضفة من ضفاف نهر النيل بثرانهم وطرق إنفاقهم المبالغ فيها وعلى الضفة المقابلة ملايين الفقراء الذين يعيشون فى المكان نفسه ويتنفسون الهواء نفسه ولأن أولئك مسحورون من كل شيء، ينفث باب النقاش من تلقاء نفسه حول مدى حرية طبقة الأثرياء فى إنفاقها أموالها هكذا ويكل سفة... هل هم أحرار تماماً؟! أم ينبغي أن يخضعوا لقيود يفرضها أبسط مودا إنسانى بعيداً عن الأوطان والديانات... إنهم يستفزون للناس البسطاء ويتحدون مشاعرهم فى وقت زالت فيه فداحة الأزمة وثقلت الهموم على الاكتفاف. أمامنا الآن طبقة جديدة من أغنياء مصر لا يعرفون شيئاً عن الواقع

المصرى، طبقة أغلب أعضائها لا تمت إلى الأرستقراطية بصلة ولا تتحلى بأية فضيلة من فضائل الأرستقراطية القديمة، ولا فضائل العائلات القديمة التى كانت شريحة رأسمالية ذكية تضيف بعداً اجتماعياً للنشاط الرأسمالى فتتفق بعض أموالها فى إقامة مشروعات تخدم المجتمع، وهو دور عرفت مصر منذ أيام طلعت حرب. لكن من نراهم الآن هم فئة مختلفة وغير واعية، ولا يدركون حقيقة الدور الرأسمالى ولا يهتمون بتكوين جندور لهم فى المجتمع، ويستقون بسرعة، وهم أشبه بالفاسيرين الباحثين عن ربح سريع، ولا يجمعهم إلا الشره للثروات.

المشكلة الأساسية الآن هى فى السلوكيات وهى سلوكيات مبالغ فيها وليس فيها أمر وسط خاصة عند أهل المال من المستجدين على النزوات المجنونة، وأولاد النزوات الذين كانوا معروفين بالتحفظ وعدم الاختلاط المفتوح أصابتهم العدوى للأسف، و (المنظرة المستفزة) لم يعد يختلف فيها المحدثون أو الأقدمون من أهل المال، يستوى فى ذلك تاجر الخردة وأباطرة وكالة البيع وبعض الأسماء ممن يلقبون برجال الأعمال. المهم هو درجة الإنفاق ونوعيته والتباهى به. اختلفت عملية الاقتناء للأشياء ودخل فيها معيار التباهى.

ولكننا لا ننكر أن من بين طبقة الأغنياء الجدد، بعض رجال الأعمال البارزين الوطنيين الذين أقاموا وأنشأوا صناعات وطنية قومية فى المناطق الصناعية الجديدة، وتوظف هذه المصانع الآلاف من العمال والفنيين، مما يدعم الكيان الاقتصادى الوطنى.

ثالثاً: طبقة البرجوازيين المصريين من الأغنياء وحديثي النعمة:

اماننا الآن طبقة جديدة من الأفراد قوامها عائلات مصرية من البرجوازيين الذين كونوا ثرواتهم من عملهم بالدول العربية وبعض الدول الأجنبية. وهذه الطبقة جديدة لم يعرف تاريخ مصر مثيلاً لها من قبل.. يطلق سائر المصريين عليهم اسم (حديثي النعمة Nouveaux Riche) أفرادها ينتمون إلى أسر لا هي بالعريقة ولا بالفنية ولا بالثقفة وبالنظر إلى هؤلاء نجد أنه لم تتح لهم الفرصة أبداً للاتصال بالطبقة العليا من المصريين، أو الاندماج معها، ولا تتحرك في الأوساط الراقية.. فقد كان من الطبيعي أن يتسم سلوكهم بقدر من الغلظة والعجاجة، وقد اكبر من الخيلاء اللا مالوفة من (حديثي النعمة) الذين افلحوا في تكوين ثروات، وهادوا مصممين على قطع صلتهم النهائية بماضيهم التمس وطبقاتهم الفقيرة أو المتوسطة على ألا يعوون في بلادهم إلى مركزهم الاجتماعي التافه القديم، ولا يقبلوا أن تنظر إليهم الطبقات الأعلى نظره استعلاء أو استغفاف.

لقد أظهر أفراد هذه الطبقة همة عظيمة في عملهم بالدول الخليجية، وتحملوا في جلد وصبر عظيمين مشاق الغربة وذهابات أصحاب العمل .. وأسهموا إسهاماً عظيماً في تقليص مشكلات مصر الاقتصادية، وجلبوا إليها كنزاً من العملات الصعبة. غير أنهم في بلادهم صبر لم تتح لهم الفرصة بعد عودتهم لإظهار الجوانب الإيجابية منهم ليقدموا خدمات ماثلة لما قدموه من الخدمات في الدول العربية.

لقد طفوا الآن على سطح مجتمعهم بعد خمول، وشرعوا يتجهون بالإنتفاخ الوقح من الثروات العريضة التي كونوها لأنفسهم. لقد غدا المال ينساب انسياباً بين أيديهم، وانحصر مهم في أن يتفقا ويكافوا ويلبسوا، ويضعوا أولادهم ما كانوا محرومين منه في السابق. الكثيرون من رجالهم يرتدون الجلابيب البيضاء، والغالبية العظمى من النساء ترتدي الحجاب أو النقاب، ويترنن إلى البحر بكامل ملابسهن، يملأون الشوارع بصخب حاملين معهم أجهزة الراديو أو التسجيل، ويديرونها صاخبة مدوية، فقد أصبحت الضوضاء شرطاً من شروط المتعة لدى تلك الطبقة، غير أن افتقارهم إلى الأصالة، وإلى ما يؤهلهم ثقافياً أو اجتماعياً لمخالطة أفراد الطبقة العليا أو المثقفين والطبقة الوسطى، جعلهم يميلون إلى أن يظهروا للملا ويسلوب سافر فج، الميزة التي يتمتعون بها، وهي المال، وهم حيثما يذهبون سرعان ما تشب بينهم وبين أصحاب الثروات غير الخليجية وأبناء البيوتات العريقة، نار عداوة شبيهة بتلك التي كانت في الماضي تستعر بين العائلات الأرستقراطية المصرية وأغنياء الحروب، هذه الكراهية للطبقة العليا، بل للانتيلايينيسيا . والفنانين . والمثقفين، هي أبرز ما يميز هؤلاء (اللقويزيش) وستظل هذه الكراهية قائمة مادام أفرادها يستشعرون الحقد، إذ لا يتمتعون في الحياة الاجتماعية المصرية بمكانة تتناسب مع قدر ثرواتهم.

في الجهة المقابلة نجد أفراد الطبقة العليا والأغنياء الجدد والصفاة، يعتقدون تلك الطبقة من العائدين من دول الخليج، خاصة للاشمئزاز من عاداتهم وسلوكهم غير الحضاري وقيمهم، خاصة أنهم يرون أن أعدادهم تتزايد

كل عام، وتأثيرهم ينمو يوماً بعد يوم في أنواق السلع والملابس وبرامج التلفزيون وأفلام السينما والمسرحيات، فهم يتحكمون الآن في الذوق العام لأنهم يمتلكون إمكانيات دفع ثمن تذاكر المسارح والسينما، وبالتالي أصبح الفنان حريصين على إرضائهم وتلق أنواقهم كما تدهورت الثقافة لإرضاء الطبقة الجديدة.

وهكذا لا يكاد أعضاء الطبقة العليا يجدون مكاناً لهم يحصنهم من هذا المد، بحيث أصبحوا يجدون المساحة التي يوسمهم أن يعيشوا فيها بمثابة عن هؤلاء في تقلص سريع مستمر ولاحظ ذلك بوضوح في المساكن وأماكن السكن، حيث تلاحق تلك الطبقة العليا، عنئذ لا تجد تلك الطبقة حيلة لتجنب هؤلاء الغزاة إلا بالفرار إلى أحياء أخرى وشواطئ أخرى: (المجمل...) مارينا.. المنتزه) ويتبعهم إليها اللوفرز بشماسيهم وأجهزة التسجيل وأنماط سلوكهم غير الحضارية فيديرين الأجهزة بأعلى الأصوات ولا يعرفون السماع أو الاستماع إلا بالصوت العالي والصجيج، ولا يرتاحون إلا إذا التصقت شماسيهم بشماسي غيرهم، في حين يحدث أطفالهم الضجيج بغامهم وتزلق نسائهم البحر بجلابيهم مع صاحبات المايوه البكيني عنئذ لا تجد الطبقة العليا حيلة إلا بالفرار إلى أحياء أخرى وشواطئ أخرى، ويتبعهم إليها اللوفرز بشماسيهم ولعب أبنائهم وضوضائهم لإثبات نواتهم.

لقد طغوا الآن على سطح المجتمع بعد خمول كما قلنا، وشرعوا يتبعهمون بالإتفاق الوقع والثروات المرضية التي كونوها لأنفسهم، متسببين بإنفاقهم هذا برفع أسعار كل شيء بل لقد صار بعضهم أقدر على الإنفاق وشراء السلع الباهظة من الطبقة العليا، ويقفون

فاخر السيارات؛ ومع ذلك ويرغم اقتنائهم للتحف وأخضر الفروشات، إلا أنهم ظلوا مفتقرين إلى كل مساحة من الذوق الرفيع، وإلى آداب الصديق والمعاملة والسلوك الراقى، لا يحجبهم من الفناء إلا السوقي ومن الموسيقى إلا الحوشى، ومن الأفلام غير المضحك في إسفاف، ومن الصور الزيتية والتماثيل الفنية غير الذي لا يطلق. أسلوب حياتهم ليس به أى نمط من الرقى، ويتخلصون من القمامة بالافاتها على رصيف المسكن المقابل، يزعج أطفالهم الجيران بصراخهم وصفيهم في لهوهم. والآباء والأمهات يفرطون في أكل اللحوم التي حرموا منها في حياتهم، يتمتعون بأوزان كبيرة وضخامة في الحجم وزيادة وزن للأطفال، فهم لا يزالون يعيشون بعقليات مرحلة من حياتهم السابقة، بل ربما انصطت وازدادت سوءاً مع توافر الثروة، وتزايد القدرة على البروز على السطح وغزو مختلف أوجه حياة المجتمع المصرى.

كل هذا آثار عداوة وكراهية أفراد الطبقة الدنيا التي خرجوا منها، وأفراد الطبقة العليا التي يحاولون جاهدين الدخول فيها، وأثاروا لدى الفريقين جميعاً مشاعر هي مزيج من الصدد والاحتقار، ثم زادت الاحتقار حين رأت الطبقات الأرستقراطية بناتها يتزوجن من أولادهم، وأصلطنت أعين أفراد الاتيتلجينيبيسيا بالالوان البنفسجية (والبيجة الفاتحة) للعمارات التي يبنونها من مدخراتهم، وحرصتهم تصرفاتهم من الدخول إلى دور السينما والمسارح؛ ورأى الفنانون أعمالهم تستبعد استبعاداً لأنها لا تتوافق مع نوق الطبقة القادرة على الدفع والشراء. لقد كانت المسرحيات والأفلام المصرية في الماضي تسخر من مثل هذه الشخصيات (غنى الحرب مثلاً) أما اليوم فإن هذه الشخصيات هي التي تتراد المسارح ودور السينما وتشاهد التلفزيون، فلم يعد

رجال أعمال، وإما من المحصنين المشغلين بالأعباء
والهموم؟

لقد حمت الطبقات المتوسطة دائماً مجتمعاتها، لأنها
كانت هي الطبقة المتمسكة بالمثل والمبادئ والأخلاقيات،
وكانت دائماً الطبقات المتوسطة هي العمود الفقري
للمجتمع، وكانت تمثل الشكل الاجتماعي العام
للمجتمع، تمدد مفاهيمه وتحمل مقوماته وتحافظ عليها،
وعندما تذوب الطبقة المتوسطة وتتهاوى إلى الطبقة الدنيا،
تنهارى التركيبة الاجتماعية معها، وتنحدر، فتختفى
الأخلاقيات أو تتوارى خجلاً أمام الحاجة ومطالب الحياة
وضغوط الأيام وطلبات البيوت ومتطلبات الزمن.

وتتسأل هناك هل فقدنا الطبقة المتوسطة في بلادنا
أصبحنا بدلاً عن ثلاث طبقات: عليا ووسطى ودنيا؛
طبقتين فقط، واحدة عليا والأخرى دنيا، وضاعت منا هي
زحام الحياة الطبقة للمتوسطة؟ أم أن اختفاء الطبقة
المتوسطة هو بداية التناقضات، أو هو بداية الصراع؟

ثمة من يجرؤ على عرض ما يسمى، إلى مشاعرهم فهذه
الطبقة الآن تتحكم في الذوق العام، وبالتالي أصبح
الفنانون حريصين على إرضائهم وعرض أدوارهم، مما
أدى إلى تدهور الثقافة وانحطاط الأنماط والمعايير
الجمالية الراقية السامية.

الطبقة المتوسطة:

وهكذا نجد من المرض السابق أن طبقة العمال
الفنيين ارتفعت أعلى من طبقة الموظفين الصغار، وكذلك
ارتفعت طبقة جديدة من الطبقات الفقيرة والوسطى، إلى
الطبقة العليا، وهم طبقة (حديثي النعمة)، كذلك ارتفعت
طبقة الأثرياء الجدد من الطبقة الوسطى إلى الطبقة
العليا.. مما أدى إلى أن الطبقة المتوسطة في مصر
اختفت وتوارت وتراجعت.. لماذا؟ هل نمت وكبرت
وأصبحنا جميعاً من الأغنياء وأصحاب الأعمال؟ أم أنها
ذابت وانصهرت في الطبقات الدنيا، وأصبح الأفراد إما



المفتاح

«الفضيلة راجية، لكن بلاد الحراط، الإفراط عيبه في كل زمان ومكان»
برقيه دربرنغيل

عندما انتقل من بيته القديم، احتفظ بنسخة من مفتاح البيت، محض حالة من النسيان أن يحتفظ بالمفتاح، ليلة واحدة من جملة أخطاء، ترك المفتاح في مخزنه الصغير نام عليه الزمان... سنة؟ كلا، أربع سنوات مرت، وعندما رآها «عندما رأى قمر الصحراء، برتقالة الدغل الناري، حلم المرافقة البهي، نقاعة الجسد المحروم، نهر طفولته البعيدة» تذكر مفتاح البيت.. وفي تلك الليلة، كانت الجريمة قد بدأت.

عاد إلى مخزنه المنسي، ما إن تذكر مفتاح بيته القديم، فتش أرضه الملوثة بالدهن والذباب الميت وخيوط العناكب.. لماذا؟ ماذا يريد منها؟ زوجها من أكبر ضباط محله، صحيح هي امرأة أسيرة، تذبح الجسد البشري بمفاتها الصبية، فهل يموت الرجال من نوعه في حضرة امرأة من هذا النوع؟

هو لا يمنع نفسه من الدخول في مفامرة قد يخسر فيها العمر كله، علمته أيام السجون والتعذيب أن يأخذ دور الجلاد بعد أن شيع - طوال ست سنوات - من الشتام والذل والضرب والغرف المبللة بالبول والدموع والمطر.

سيأخذ الآن دور الفاصب.. ألا يحق له أن يختصب الليلة امرأة تنتصب في حضرتها مسامات أشرف البشر؟ اغتصبيه في السرايب والغرف المشتعلة في تموز، ألا يملك بعض الحق باغتصاب زوجة ضابط؟

من يدري، ربما كان زوجها بين من عذبوه واغتصبوه.. كأس خمر تكفي إذا ما احتسماها أن يفلق بعدها باب الضمير الذي ينبض تحت جلده كما القلب، سوف يشرب القنينة كلها، إذا عز عليه النوم، لكنه سيدخل البيت ويضاجع زوجة الضابط.. سفينة في البحر، ربما تمضي وتعود ألف مرة، ربما ينتهي عمرها ولا تفرق، لكن سفينة أخرى في البحر نفسه،

افضل منها، قد تغرق في اول رحلة، علمت سراديب التعذيب أن البقاء حياً مجرد مصادفة، ويوم تعلم، أرغموه على نسيان ما تعلم، لكن شهوته وغفلاته وطفان فحولته والشبق الشيطاني الذي يسرى بين غساريف جسمه النحيل، كانت طوق نجاته وزورقه الوحيد الذي عاد به إلى الذاكرة.

شرح في ليلة هادئة من حزيران، أيقظ في لحمه الماضي، ثم تسربت من نخاعه الشوكي سبعة خيوط تشبه الضباب، رأى فيها عصا الحارس الذي يضربه دونما سبب، رأى الماء البارد الذي يسكبونه فوق رأسه في كانون الثاني، وفي الخيط الثالث تذكر باب المراحيض المخلوع، كيف كان عليه أن يتفوق مثل الحمير أمام ضحكة تطول تهزاً من عقله ورجلته وماضيه.. رأى غرفته السوداء التي عاش فيها ملايين السنين، وحده دونما أنيس ولا شفيق ولا صوت ولا صدى، رأى النملة التي تجرات ذات نهار وتسللت إلى مخفته وسامرتة وأشفقت عليه، رأى حنجرة المعذبين وهم يولولون تحت الكهرباء والسياط والماء الساخن في أيلول.... وفي آخر الخيوط تذكر الضابط الذي جاء عند الفجر، مع الصلاة، أرغمه على خلع ملابسه بعد أن جرحه ثلاثة من المسجونين، بطحوه على أرض عارية وهم يضحكون!

تراها محض لعبة فبركها الزمان، أن يكون هذا الضابط زوجها؟ محض مصادفة أن يشتري البيت الذي كان فيه؟ محض مؤامرة أن تكون الزوجة أحلى من طعم الزعتر وأشهى من نصف نساء الدنيا؟ محض خراب أن يحتفظ يومها بمفتاح البيت بلا سبب؟

مهما فعل الزمان، وكيف خطط الشيطان، كان عليه أن يدخل البيت وينام في عروقتها، يترك بين خلاياها بعض ما أبقره من حيامة المسكينة.. ربما يقتله ويقتلها معاً إذا ما أخطأ الحظ ليلتها.. لكنه أبداً لن يسلم نفسه إذا ما سقط بين يديه، سوف يقتل نفسه، وصاصة واحدة فوق الرأس وينتهي كل شيء..

محال أن يرجع صوب سردياته المبلل بالمدموع والذكريات والبول.. لن يسمح أبداً لتلك الخيوط التي تشبه الضباب، أن يراها ثانية ويعيشها.. لكنه، وكيفما يأتي الزمن، قرر أن يدخل البيت، يفتح بابه ويأبها في ليلة واحدة، عساها - كرامته وماء وجهه وعذابه العتيق - تأخذ شكلاً آخر يرحمه من هذا الوجع الرهيب.

في التاسع من شباط، ودم في لحم الجسد النحيل، يتكرر، أخذه في الصباح، عينان مفلقتان بالخوف والتهديد، لم يسأل، هو يعرف أن البقاء حياً مجرد مصادفة، أعطى نفسه مثل الخراف، تمضى إلى مسلخ القتل، شامت أم رفضت، وفي أول باب من أبواب المسلخ سأله:

- أنت الكلب الذي يسمونه عيد الغفار؟

أجاب نعم أنا الكلب الذي اسمه عيد الغفار، وانتظر الضرب والشتائم دون أي خوف فهو يعرف أن البقاء حياً مجرد مصادفة، وعليه أن يعيش الفائض من أيام العمر البائس، قال الثاني:

- أبوك؟

لم يتمكن عبد الغفار من إخلاء ضحكته عن فم يسخر من نصف الأم الدنيا، فهم يعرفون اسم أبيه وجده وعشيرته وجيرانه وأبناء خالته وأحفاد جده السابع.. لماذا يسألون؟

- أبي اسمه طاهر المانع.

يضحكون، يسمع جرس طفولته، حنجرة المعلم اليهودي الذي علمه العربية وفرّ هارباً إلى (انقرة) يوم وهمه التلاميذ أن اليهود يموتون خنقاً تحت فراشهم.. كان الأول يسأله:

- ماذا تريد منا؟ أنت مجرد (بيزون) مريضة، إذا شئنا يكفيننا أن نبصق كلنا عليك، وسوف تغرق فوراً.

- أنا لا أريد أي شيء، من أخيركم أنني أريد؟

لكن الضابط، فجأة، راح يرفسه بعداء من جلد التمساح، على ساقيه ويطنه وخصيتيه، ما إن سقط أرضاً حتى جاء التمساح صوب رأسه تماماً.. ولم يستيقظ من (موته) البطيء قبل ثلاثة نهارات وأربع ليالٍ طوال.

كيف تراه ينتمم اليوم وقد مزقوه؟ هم الآف بلامح لا ترى، وأسلحة تكفي عشرات الشعوب، حوض ماء - أو هكذا كان شكله - يكفي أن ترمى إليه عشيرة من الرجال، لن ترى منهم بعد نصف ساعة فقط غير موجة هادئة ورائحة تتسرب في الفضاء.

هي زوجة الضابط الشبيهة، تنام على نغم مشروخ من حكاياته الخشنة، ألا تستحق أن ينام فيها ويمزج حيامنه بحيامن زوجها السعيد؟

أخذ المفتاح، نظف أرض المخزن دونما سبب، تراكم جلد من الصدا الذهبى على سطح المفتاح-رماء فى طاسة نطفه نصف نهار، وهو يفكر: كيف سيخل البيت؟ أخبرته إحدى بائعات (القيمر) أن الضابط هذا لا يشتري منها القيمر إلا توسل أن تراه، إنها تخاف منه، وقد رفضت بيع القيمر والنزول إلى أزقة هذه المحلة، لكن زوجها كان يسأل عن سبب يرضيه... وهكذا، رجعت إلى بيع القيمر لئلا تنتهى إلى الفضيحة أو الطلاق.

كان يسأل عن عذابها، كمن يسأل عن عذابه القديم:

- لكن زوجته أية فى الجمال، ماذا يريد أكثر من هذه النعمة؟

بائعة القيمر تحب عبد الغفار، ذاك الحب المستور الذى لا يقال مطلقاً، وهى لا تمنع نفسها من البوح بما يريد:

- مرة أخبرنى أن البيت فارغ، وأنه سوف يعطينى عشرين ديناراً إذا دخلت، قلت له: ماذا أفعل فى بيت فارغ؟ قلت له: أنا على باب الله، لكنه قال انتظرينى، نسيت النقود فى البيت، وما إن عاد ثانية حتى رأيت مسدساً فى يده اليسرى وقال: تعالى لئلا أقتلك الآن.

كان عبد الغفار يحترق غيظاً وشبقاً، فهو بلا وعى من عقله المنهك الذى أحرقوه، كان يشتتهى (سنية) بائعة القيمر، راح يطارد اعترافها بحرارة موجعة وشهيق داعر..

- أنا أعرف هذا النوع من الرجال، فهو يفعل أى شئ من أجل شهوته، وأنا عندى طفل واحد أحبه أكثر من لحمى ودمى وحياتى كلها، كان على أن أحمى هذا الطفل أو.. أحمى شرفى.
ثم أغلقت فمها ويكت.

كان عبد الغفار يريد أن يعرف البقية، ماذا جرى؟ ماذا فعل بها الضابطه لكنها تركته وراحت دون أن تأخذ فلوس القيمر، بات يومها فى حيرة من جوعه العجيب، هذا الجوع الذى استيقظ لحظة كان ينبغي عليه النوم.

لكن سنية بائعة القيمر، أعطته جرعة ثانية من إصراره على اغتصاب زوجة الضابط وصار عليه أن يفكر فوراً، لاسيما والمفتاح الذى بين أصابعه كان قد تبرأ من ماضيه الذمى المرفوف.

فى الثانية بعد منتصف ليلة الخميس، فتح باب بيتها ولم يلفقه خلفه، ربما يهرب فجأة من هذه النار التى تسربت إلى خلایا جسمه وبات لهيبها يشع من مساماته كلها، تمكن أن يعرف بعض اسرار البيت عبر أيام وشهور، فهو على يقين من أن زوجها بين خميس وخميس لا يأتى إلى البيت قبل الثامنة من صباح الجمعة، لم يسأل عن السبب، كان يكتفيه أن يكتشف السر.

بيت صغير، لكنه غنى بما فيه من اثاث وسيراميك لا يشتريها سوى المرابين والوزراء وتجار السوق السوداء، كانت ثمة سكين فى جيب بنطلونه الطلفى، يفتحها زرّ صغير ويمكنها أن تقتل فوراً.

ترك الحذاء عند باب البيت وراح يمشى على أطراف ترتعش من فورة الذل التى عاناها طوال ستة أعوام من الحرمان والتعذيب والشتم.. لم يكن الخوف إلا بعض ما فيه، أصغر جزء فى ذاك الجسد البشرى الذى جاء ينتقم ماضيه وآلامه وخراب عواطفه.

فتح باب غرفة النوم، كان ثمة ضوء أحمر خافت، يكتفيه إن يرى، ما إن حقق فى جسدها الناعم حتى قرر أن تكون هذه الليلة، إما آخر ساعات عمره، أو آخر منعمة طاغية يفوق فى بحرهما العميق.

كانت وحدها، جسد يأتى فى حلم بهى، لا يمكن أن يراه أيما بشرى إلا بزواج رسمى أو تهديد سلطوى أو ثراء باذخ أو اغتصاب... وهو لا يملك غير ملجأ به الليلة، أن ينام فيها ويسكب جوعه وعذابه بين طيات لحمها الذى كاد يرغمه على قذف حيامنه فوراً.

سيفتصب جسد الضابط حال ولوجه برتقالة الدغل النارى، سيدبح بعض شرايينه وقت احتلاله قمر الصحراء.. سياتخذ بالثار من زوجها الذى كان يرفسه بجلد التمساح عندما يأخذ منه مجرى نهر طفولته البعيدة، كان عبد الغفار

طاهر يقترب منها، من تفاجئة الجسد المحروم، حلم المرافقة اليهي، صار ما بينه وبينها أقصر مما كان بينه وبين البكاء...
اغلق باب غرفتها يوماً سبب، ثم رجع لصق سريرها ينظر إليها، هادئاً، مهذباً، كمن يجلس في بيته... كان يتسم:

- أي حمار هو زوجك ياسيديتي؟ إنه يطارد سنية ويشترى القيمر منها علّه يشتريها.

كان شهيقة يصعد، يسمعه هسيس الليل، صار شهيقة أعلى من همس، ولم يستطع عبد الغفار طمس هذا الشبق الطافر، حتى رآها تتحرك... فخذها الذي كان قرب عينيها، تعرّى من ثيابها ومن الفراش الذي تنام تحت أحلامه الثرية، هل جاء، يفتصب الضابط حقاً أم هو عزه الوحيد في أن يصبّ حيامنه في الجسد الذي أريكه طوال شهر، والذي أرغمه على أن يفكر مفتاح البيت؟

ماذا يفعل إذا استيقظ هذا الجسد الناري؟ ماذا يفعل إذا صرخت أو خرمت لحم خديه؟ هو لا يريد أن يقتلها، حرام أن يموت هذا الجسد المكهرب المكزير الذي تعرّى بين فخذه.

فجأة،

قرر أن يترك البيت، لا شأن لهذه السيدة بالعذاب الذي أغرقه حتى عينيها، هذا الجمال الغامر لا يستحق أن يقتل من أجل ضباط الدنيا وشياطينها أبداً.. من العيب أن يوهم نفسه، وعليه الآن أن يتسحب.

رجع إلى الورا وهو ما يزال يحدق إلى هذا الجزء الطرى من لحمها الداعر المفتوح أمام عينيها، وعند باب غرفتها أريكته شهرته وكاد يسقط قبل أن يترك الغرفة ويهرب من هذا الشبق الناري الذي أهرقه بلا رحمة.. لكنها استيقظت وراثة فوراً.. ولن يعي منه حمار يمد يديه صوبها ويريد:

- أنا أسف، أنا أسف والله ياسيديتي، أنا سكران، ظننت أنني في بيتي.

كاد الخوف أن يقتل زوجة الضابط فعلاً، لم تصرخ، جسد يهتز مثل سعة تسقط في بحر بلا قرار.. فتع عبد الغفار باب غرفتها وولى مذعوراً إلى الزقاق، كان يبكي أيامه القديمة التي مضت، أيامه السود التي قتلوه فيها.

في الليلة نفسها، أخذوه، رموه في الحوض بلا سؤال.. وقبل أن يتسرب لحمه بين نرات الموت، تذكر بائعة القيمر، وأيقن قبل موته أن هذا الضابط تمكن أن يفعل في (سنية) ما يشاء، لكنه أدرك قبل أن يسقط في جوف نهايته: كم كان غيباً، وكيف كان عليه أن يقتل لئلا يقتلوه.

عند الثانية ظهراً،

لم يكن شمة كائن في الدنيا يسمى عبد الغفار طاهر، لم يبق منه سوى مفتاح البيت وبيت الضابط الذي كان بيته قبل أربعة أعوام، مفتاح البيت الذي سقط سهواً على أرض الزقاق لصق بيت الضابط.. وقد عثر على هذا المفتاح ضابط آخر برتبة زوجها، لكنه لا يزال حياً، برغم أنه دخل البيت مئات المرات!

اعتدال عثمان

إن العالم الروائي لدى الكاتب القدير فتحى غانم وثيق الصلة بخبرته الواسعة وتجربته الطويلة فى مجال العمل الصحفى. تتراسل موهبة فتحى غانم فى مجالى الكتابة الروائية والصحفية لتجعل هذا العالم الروائي حافلاً بالتنوع، مستوعباً للأحداث السياسية للفارقة التى شكلت تاريخ مصر المعاصر، ولتحولات الواقع وإزماته، ولأسئلة الوجود البشرى حول العدل والخير والشر والحب، ولجلد الذات مع واقعها فى زمن الأحلام وتبدد الأوهام، ولعسراع الأجيال، فضلاً عن الإهتمام إلى حوار العصر وما يروج به من رؤى وأفكار وناقضات. ولقد أمضته حاسته الصحفية المتمرسه بتميز خاص من حيث الإيقاع السريع النابض بالحياة والاهتمام باختيار التفاصيل وطريقة عرضها بصورة شائقة و بلغة تتسم بالوضوح وتقريب رؤى بالغة التركيب والعمق إلى الأذهان، فاللغة فى أعمال فتحى غانم وسيلة اتصال لا تفارق المؤلف حتى لو كانت تعبر عن مستويات فكرية ونفسية وحسية متعددة ومتباعدة لدى شخصه الروائية.

لقد أسهم فتحى غانم فى تطوير الرواية المصرية والعربية بما يجعل انجازاته الأدبية الكبير يشكل علامات بارزة فى واقعنا الروائى المعاصر، فلقد كان سباقاً فى تقديم رواية تعدد الأصوات فى رباعية «الرجل الذى فقد ظله» وتعد أعماله الأخرى، خصوصاً «الأفيال» و«زينب والعرش» و«الجبيل» من أهم الأعمال الروائية التى تقدم الواقع المصرى المعاصر من خلال خبرة عميقة النفاذ والصور فى هذا الواقع نفسه بخباياه، والكشف عن المسكوت عنه فى تاريخنا المعاصر. ول فتحى غانم قدرة خاصة على تقصى مكونات الومى، خصوصاً بالنسبة إلى نماذج دالة من النخبة المثقفة فى عالم الصحافة

المفارقة فى:

«قط وفار فى قطار»

والأدب، يتسم وعيها بالانقسام والتمزق بين القيم الإنسانية وطموحات الصعود المهني والاجتماعي على أشلاء هذه القيم ذاتها.

يبنى فتحى غانم روايته الجديدة «قط وفار» في قطار (١٩٩٥) على مفهوم المفارقة، فظاهر القول، أو الدال تعبر عن مدلولات، تخفى مدلولات أخرى متناقضة معها. إن المفارقة التي يشي بها عنوان الرواية، وتتجسد من خلال حبكة شبه بوليسية، تخترقها الفانتازيا، تكشف عن أن المطارد هو نفس المطارد، فالمحامي الهارب إلى الخارج بأموال مشروع استثماري وهمي، والهارب في الوقت نفسه من ماضيه، يستقل القطار المغادر لمحطة مصر، بينما يتكشف الحدث تدريجياً عن رحلة أخرى موازية في ذاكرة الرجل نفسه من خلال تداعي الذكريات في مجرى الشعور. إن الذاكرة تتحول لديه إلى ساحة تنبأ فيها الأصوات المتعارضة والأحلام والهواجس الكابوسية والأحداث التاريخية التي عاصرها ووقائع تاريخه الشخصي في آن واحد.

وإذا كان ظاهر النص يعبر عن مدلول القول «غداً نبدل أوطاناً بأوطان» فإن الطرف الآخر من المفارقة - أعني حقيقة القول أو المدلول المناقض - يتمثل في تجسيد أزمة الضمير ومحكمة الذات والجيل بزموزة السياسية، بما يفضي إلى انتزاع الأفتنة على المستوى الذاتي من ناحية وضرورة مراجعة التاريخي بصورة موضوعية من ناحية أخرى.

إن ذلك المدلول المناقض المعبر عن حقيقة القول يظل ملتصقاً على امتداد السرد، يراوح الكاتب بين درجات إخفائه والإتيان إليه أو التصريح به، بينما تتداعى الأحداث والوقائع والشاعر والهواجس للتباينة في

الذاكرة معبرة عن التراوح بين الإثبات والنفي مما يجسد انقسام الوعي ويحافظ على توتر الحدث بين طرفي المفارقة ويكسبه طابعاً صراعياً متصاعداً.

تنقسم الحكمة الروائية إلى فضائين داليين وزمانيين متداخلين ومتناظرين من حيث المساحة إذ يشغل كل منهما نصف الرواية المكونة من عشرة فصول (تشغل الفصول الخمسة الأولى ٦١ صفحة والفصول الخمسة الأخيرة ٦٠ صفحة) ويعد هذا التقسيم الثلاثي في تساويه معادلاً شكلياً لطرفي المفارقة دون أن ينفي ذلك التداخل بين الفضائين وتقاطعهما عن طريق ثوابت نصية تربط خيوط الحدث، أهمها شخصية المحامي المحورية والزعيم والمرأة من ناحية، والقطار الذي يمثل المكان الأساسي في الرواية وينتظم على إيقاع عجلاته إيقاع العمل كله من ناحية ثانية، وكذلك ظهور الرجل الذي يجعل وجه فار والقط الأسود الذي يصاحبه ويحول إلى عفريت، بوصفهما عنصرين سرديين متكررين، يظهر من خلالهما توظيف الكاتب للفانتازيا من ناحية ثالثة.

إن هذا التقسيم شديد التحديد يتناظر من جانب آخر مع تقسيم وقعة لعبة الشطرنج التي تعد بدورها أحد ثوابت النص وأحد العناصر السردية الأساسية على امتداد العمل. إنها لعبة فعلية ومجازية في الوقت نفسه، لعبة الفوز والخسارة والحياة والموت وتشابك حركة قطع الشطرنج على نحو ما تتشابك مصائر البشر، على حين تمارس الدوال لعبها اللانهائي، وتقوم المفارقة بالتشكيك في حقيقة الفوز والخسارة.

إن المحامي الذي لا يعطيه الكاتب اسماً يفوز بفنيمه المال المنهوب ويخسر سلامه الداخلي، بينما يفوز الزعيم

الرواية، وقد ولدت علاقتها بالمحامي، لكي تحث على اللحاق بالقطار بعد إتمام الصفقة وتحويل الأموال إلى سويسرا، فتثبت فكرة الهرب وتبررها، وكأنها الخطوة النهائية، التي لا بد أن يتخذها اللاعب ويحرك بها قطعة الشطرنج نحو الهدف المقصود، بمعنى أن المال سيد الموقف الحاكم لقانون العصر، لكنها تعود في النهاية وتنفي هذا التصور نفسه على أساس أن المحامي ينتمي إلى جيل لا يعرف الملايين، فهو لن يأخذها ولن يهرب بها.

وعلى الرغم من التفاصيل المختارة التي ترسم ملامح هذه الشخصية النسائية وظروف حياتها والتقاء المحامي بها واهتمامها به بوصفه أحد مصادر المعلومات التي تبحث عنها، إلا أن السياق الروائي يكشف عن أن المرأة تقوم بوظيفة القناع، فالمعلومات التي تجمعها حول حياة الزعيم تتحول إلى جعل حياة المحامي نفسه معزورة للاهتمام، بينما لا يتم تكليف الكتاب الأصلي.

وتجد في المرأة من خلال هذا السياق أيضاً نزوعاً إلى الاندماج بالطبيعة وحلم بوحدة الإنسان ومخلوقات الكون والأشجار والزرع وتراب الأرض وأسماك البحر والجبال... إلخ. إنها ابنة الطبيعة وأم الزهور على نحر ما تقول، أو على نحو ما تعبر عن حقيقة الأمر عن نزوع داخلي، لدى المحامي نفسه، إلى براءة مُفتقدة وضائعة بالضرورة في خضم الاسترابة وهواجس مؤامرة الهرب والمطاردة وغواية سطوة المال والضمير المازم، الذي يتجلى في قناع آخر يتمثل في هيئة الرجل الغريب الذي يحمل وجه فار.

في لعبة الشطرنج ولعبة السياسة ويخسر الحرب، لقد التقى المحامي بالرئيس عبد الناصر، الذي يشار إليه على امتداد النص بوصفه ضابط الفالوجا قبل الثورة والزعيم والقائد بعد قيامها، في بيت «لطفى عبد الحميد القاضي»، جدار الرئيس وزميل دراسة المحامي. كلاهما عاشق للعبة الشطرنج التي تمتد رقعتها بينهما ويتواصل السجال إلى النهاية على الرغم من اختلاف المواقع و المصائر، فلقد غير الزعيم مسار التاريخ على المستوى العام، كما تدخل في حياة المحامي على المستوى الخاص حين أمره بالزواج من مطلقة، كان المحامي قد تولى قضية لها بتكليف من الزعيم أيضاً، مناعاً لانتشار الشائعات عن علاقة بينهما، وكان ذلك حرصاً منه على سمعة لاعب الشطرنج من ناحية وبراءاً لشبهات طليق المرأة الذي كان زميلاً لـ عبد الناصر أثناء حصار الفالوجا من ناحية ثانية. لقد قرر المحامي الانسلاخ الكامل عن كل ما يمثله الزعيم بعد موته وتحولات الانفتاح في عهد الرئيس السادات ونمو الثروات العشوائية وصعود طبقة جديدة وظهور شركات توظيف الأموال إلى غير ذلك، لكن رحلة الفوس في الذاكرة تنفي إمكان الانسلاخ عن الماضي، بينما تتبع أدوات الفانتازيا لقاء المحامي بالزعيم في العالم الآخر.

وإذا كانت الشخصية النسائية الرئيسية في النص - وهي صحفية شابة تؤلف كتاباً عن حياة الزعيم وتجمع المعلومات ممن التقوا به - لا تحمل بورها اسماً فإنها تقوم بوظيفة بنائية مفارقة في النص، إذ يتجسد من خلالها التراوح بين طرفي المفارقة من ناحية، كما تمثل من ناحية ثانية عنصرًا من العناصر الكاشفة عن افتقار الذات وأزواجها. إن صوت الصحفية يظهر في مفتتح

ويتكرر الامر حين يخبره «لطفى القاضي»، زميل لعبة الشطرنج، بقرار تأميم قناة السويس قبل إعلانه، لتكون الشقبة بمثابة رد الفعل المبرر - فيما يقول المحامي - عن موقف الاغلبية الصامتة.

وإذا كان النص يصمت في هذا الموضوع عن بيان ملابس الطريف التاريخي والعالمى الذى صاحب تأميم القناة وفرضته - آنذاك - ضرورات المصلحة الوطنية وبناء السد العالى، فإن المعنى الضمنى يشير أيضاً إلى غياب الديموقراطية.

ولا تقتصر هذه اللازمة السلوكية القهرية على لحظات التمرقن الداخلى بين الرفض والمجز عن الفعل بل إن المحامي يقرر أنه لو قبض عليه وحكم بتهمة اختلاس أموال المودعين فسوف يطالب هيئة المحكمة بأن يقوم هو نفسه بمهمة الدفاع، ويكون دفاعه بالشقبة أمام القضاة، ليس استخفافاً أو ادعاءً لجنون، بهدف التنصل من التهمة، وإنما سيطلب من عدالة المحكمة والقضاة أن يفحصوا هذه الشقبة بكل عناية وامانة وأن يفسروا معناها.

أما المعنى الواضح والصامد في أن فإنه يريد صريحاً على لسان الرجل الفار - قناع المثل والبهلوان - بقوله: «الهرزيمة تدفع الناس إلى الهرب من بعضهم بعضاً، ويسرقون بعضهم بعضاً» (ص ٥٢)، كما تداعى إلى ذهن الحامى عبارة لا تقل صراحة حين يتذكر أحلام الماضى القريب وكان من بينها - يوماً ما (يقول) حلم بناء مصر بسواعد المصريين، وأبتسم وهو يرى الواقع الذى يمثله.. هو حلم سرقة مصر بسواعد إبنائها المصريين». (ص ١٥) لاشك أن هذا المنطق التبريري

يظهر الرجل الغريب للمحامى فور أن ييسط المزلف خيوط الحدث الرئيسى ومشروع الصفقة التى تمت ولا ينقصها سوى ركوب القطار لمغادرة مصر - إنه يحقن في المحامى بنظرات قوية أول الامر ثم يستقل معه القطار ويجلس في نهاية المقصورة نفسها، بينما يتلازم حضوره مع وجود قط أسود، يسرق بين الأقدام أو يجلس في حجر الرجل الفار. ولعل الرجل الفار يمثل أكثر أقتعة المحامى شفافية ووضوحاً، فهو يعرف تفاصيل الصفقة ويقرأ خواطره ويكاشفه بها، بل ويصل إلى تشخيص ما يهيج به ضميره، إذ أن الصفقة ما كانت لتتم لولا أنه كان يلعب دور الممثل والبهلوان. وعن طريق مواجهة الذات لقناعها يسقط ذلك اقناع نفسه في صورة فعل رمزى يتمثل في إلقاء الحامى - الممثل - البهلوان لنفسه من نافذة القطار. غير أن انتزاع هذا اقناع يخفى تحته قناع اللص الذى يوصله معه إلى العالم الآخر.

وفي لعبة الاقنعة والحقائق المتوارية خلفها، يظهر أيضاً دور المراقبة الساخرة ليكشف الجدل بين الذات وواقعها وليطمئن الحبكة الروائية كلها.

إن المحامى حين يواجه بمعضلات العدل والظلم والحرية ويهجر عن حلها على مستوى الفكر والواقع يلجأ إلى تصرف غريب هو الشقبة كالبهلوان في كان عام وأمام أنظار الجميع بوصفه الوسيلة الوحيدة التى يملكها للتعبير عن غضب مكبوت إزاء أشكال القمع الذى لا يستطيع رده.

لقد كان الحامى يقرأ كتاب «أصول الحكم» للشيخ على عبد الرزاق وهو طالب بالجامعة، كما قرأ الاتهامات الموجهة للشيخ فشنعر بفران في رأسه واختلطت مشاعره ووجد نفسه يتشقلب في قاعة مكتبة الجامعة.

الفاقد يتضمن نقيضه الذي يقوضه بهدف إعادة ترتيب سلم القيم في المجتمع، فضلاً عن صيانة حرية الفكر والديموقراطية وكلها قضايا حاضرة في الأذهان.

وعلى المستوى الفانتازي نجد وجهاً آخر للمفارقة الساخرة يتمثل في المؤتمر الذي عقده الجن لبحث شؤون المحامي والصحفية الشابة ومراقبة أحوالهما عن طريق القط الأسود وقد صار عفريناً. يتبادل المؤتمرون الرأي ويتندرون على غرابة أحوال الإنس فيقولون: «نحن ننتقل في لح البصر في هذا الكون العريض، تضرعنا مشيئته ولا نريد سوى طاعته. أما الإنس فتحركهم أحلام وأطماع وغرائز وشبهوات تشغل حركاتهم.. هؤلاء البشر في أعماقهم شيء لا نعرفه.. يقال إنه ذكرى.. ويقال إنه ضمير.. ويقال إنه حب وقد يكون عكس ذلك كله».

(ص ٧٧ - ٧٨).

وهكذا يتراوح منطق النص بين الإثبات والمحو والتصريح والتضمين من خلال الفضائين الدالين المشكلين للنص بما يضاعف الأثر الكلي للمفارقة بأنماطها المختلفة، الكاشفة عن أوجه متباينة للذات المفردة بالمعنى المتعين في النص من ناحية، والذات الإنسانية بصورة عامة من ناحية ثانية، وجدل الشخصية الروائية مع ظرفها التاريخي من ناحية ثالثة. وتظهر حقيقة الذات في الرواية من خلال علاقتها بصورة الواقع ومن خلال البنية الزمنية، حيث يسهم بناء الزمن الروائي في إعادة تشكيل الرؤية لمرحلة حاسمة صنعت التاريخ المعاصر للوطن. إن الأصوات المتنازعة والمتغايرة داخل الذات المروى عنها بضمير الغائب، تكشف الصراع الحي بين قوى الواقع، فيما يشبه لعبة أدبية بين حقائق التاريخ وإبداع التشكيل الفني له.

تحفل الرواية بإشارات زمنية إلى أحداث تاريخية، منها على سبيل المثال حصار الفالوجا وثورة يوليو وهزيمة يونيو وهجوم الجيش الإسرائيلي على قرى جنوب لبنان، بالإضافة إلى أزمة الذاكرة الخاصة بالمحامي نفسه، تلك الأزمة، الكامنة وراء القنعة، تلبسه كمعاريت تمرح على هواها، لكنها لا تنفصل عن المجري العام للتاريخ، بينما يقوم الخيال الروائي بإعادة تشكيل زمن قيام الثورة فنياً، مركزاً على تفاصيل حقائق تاريخية يعينها نون غيرها، بما يجسد رؤية المؤلف والرؤية الكلية للنص في آن، وبما يتفق ومنطق - أو على الأصح - لا منطق الفانتازيا.

إن القط العفريت - الذي يعد وسيلة فنية لتشكيل الفضاء الزمني في النصف الثاني من الرواية - ينبه المحامي إلى أنه ينتقل به في الزمن وليس في المكان وأنه سوف يقابل الزعيم في زمن خاص، يمارس فيه بقاءه في انتظار يوم الساعة. ويتضح من خلال السياق الفانتازي أن ذلك الزمن الخاص، يمثل أحد الاجتماعات الأولى لمجلس قيادة الثورة، حيث تبدو عوامل الاختلاف في تكوين الضباط الأحرار وتباين المواقف بينهم أكثر بروزاً مما يجمعهم من اتفاق، عدا بالطبع نزعتهم الوطنية الغالبة.

وإذا كان هذا الزمن الخاص يشبه الأعراف التي لا يستطيع من فيها مجازتها، على نحو ما يقرر العفريت - قناع الرؤية الفنية - فإنه من الطبيعي أن يقرر أيضاً أنه لا وجود للأحداث التالية في هذا الزمن الخاص الذي ينتهي بأعضاء المجلس إلى ما بدأوا به.

هكذا تتكثف حدة المفارقة في النص لتكشف عن اصطخااب الذاكرة بالنقائض والأضداد برغم أوهمام البدلية الجديدة التي يصفها المحامى بقوله: «كثير من المتعة، كثير من المال، كثير من المستقبل، كثير من الجديد» (ص ١١٢). لكن هذه الأوهام ذاتها التي تنفى المسئولية في ظاهر القول تعود لتلتف على نفسها وتظهر نقيضها الذي يتمثل في قول المحامى نفسه وفي الفقرة نفسها: «كيف يكون الجديد جديداً بلا قديم نتذكره؟ كيف نرضى بالجديد إذا قتلنا القديم؟» (ص ١١٢).

وما دمتا نحن أبناء هذا القديم نفسه الذى يتطلع إلى الجديد فلا بد أن نقتل القديم فهماً، بمعنى أن يدخل ما يصلح منه للاستمرار والحياة فى نسج عقولنا ووجداننا بما يشكل هويتنا المعاصرة، ليس على مستوى التاريخ القريب وهذه وإنما بالنسبة للمكونات الثقافية الأخرى المشكلة لخصوصيتنا الحضارية.

وعلى حين تتواصل مباراة الشطرنج فإن المواقع تتغير إذ يستبدل الزعيم موقف الهجوم بالدفاع، مستخدماً مصطلح اللعبة زج زفانج zigzwang أى ضرورة تصريك قطع اللعبة واتخاذ القرارات وتحمل النتائج. وهو لا يقدم إجابة جاهزة للمحامى عندما يسأله ماذا يفعل وإنما يتركه لضميره لى يختار ما يناسبه. لكنه يقول له أيضاً: «لا تلتفت وراك.. لانى لست وراك.. لكك قد تجدنى معك إذا تقدمت إلى الامام» (ص ١٢٠).

غير أن معضلة الضمير تتفاقم إذ يجد المحامى نفسه فى القطار داخل الوطن بعدد أن أثر الفوز بالمال والانسلاخ عن الماضى والتفكر لأهله فى الريف ومن بينهم ابن عم لأبيه، يظهر فى مشهد كابوسى دال تخطط فيه الدماء بالأشلاء إثر هجوم مجموعة من الإرهابيين على القطار. بينما يتولى الإرهابى قريب المحامى إلقاءه من ملابس وجرحاً وتأنها فى الصحراء.



بدر الديب

عندما وصلت إلى هذا العنوان لهذا المجموع من المقطوعات^(هـ) أحسست أنني حققت إنجازاً تعبيرياً ولغوياً، وأني بلغت قدراً خطيراً من الصدق مع نفسي ومع الكتابة، وتفتحت أمامي طرقات ومعانٍ كثيرة متعددة لم أكن أستطيع أن أجمعها في عنوان واحد غير هذا الذي اخترت.

وهذا الشعور بالراحة والسرور بالعنوان هو الذي يدفعني الآن إلى كتابة هذا التعريف والاعتراف رغم عدم صلاحيتي الذهنية - بسبب المرض - للكتابة وللتفكير المركز.

وعلى الرغم من أن العنوان نفسه مثقل بالمعنى وباحتمالاته فإنني سأحاول أن أتجه اتجاهها عملياً وأتناول مسألتَي التعريف والاعتراف أولاً وبمقدمة لفكرة الإرغام. فالتعريف هو أولاً واجبٌ أحس أنه ضروري بالنسبة للكاتب وأن هناك إهمالاً لآدائه من جانب الكتاب المحدثين اعتماداً على نظريات نقدية مبتسرة تتحدث عن الحداثة، وعن العمل المفتوح، وعن تعدد القراءات، وعن حق النص في أن يظل مغلقاً على نفسه.

ويبدو لي أنه على الرغم من كل ما في هذه النظريات النقدية البتسرة التي لا يمكن أن تكون نظريات أصيلة أو متكاملة، فإن ترك النص دون تعريف من الكاتب لقارئ هو تقاعس لا حقٌ للكاتب فيه وأنه إهمال لآداء واجب. وليس المقصود بالتعريف هنا هو تحديد المعنى، أو المقصود إظهار ما قد يكون مضمراً أو مخفياً في النص، ولكن المقصود هو تعريف الكاتب لتقليل واجب الاعتراف

مقطوعات مرغمة

(هـ) بلغ عددها في المخطوط الذي قدمه لنا المؤلف حوالي خمس وثلاثين مقطوعة.

بما هو في نفسه وما يريد أو ما دخل إليه على الرغم منه مع التفكير والتدبر قبل الكتابة وبمعناه.

وقد أدت الاتجاهات الحديثة للكتابة إلى زيادة في المخفي المضمّر، والمبالغة في الإشارات المختصرة إلى نصوص ومعانٍ أخرى من خارج النص، وإلى فتح النص لروافد ثقافية متعددة دون التحكم في ضرورتها ومعانيها وعلاقتها بالنص الرئيسي أو المعنى الرئيسي - إذا كان هناك معنى رئيسي أو مقصد محدد، أو إذا كان وجود هذا المعنى والنص ممكناً أو واقعاً.

فمع هذا الانفتاح على النصوص الخارجية وعلى التاريخ وعلى الأسطورة وعلى الاقتباسات أو الإشارات إلى النصوص الأخرى الخارجية، يزداد غموض النص على القارئ، ويزداد إصرار الكاتب على إخفاء قصده الذي لا يحق له أن يخفيه.

فلنبداً أولاً إذن بالاعتراف.

هل هو ممكن وصحيح؟

قد لا تستطيع أن تجيب عن هذا السؤال إذا فكرت جدياً في حدود الاعتراف وكماله. ولكنني مهتم أساساً بضروريته أي أنه ضروري وعلى هذا فهو ممكن وصحيح في حدود ما يُتَجَنَّبُ منه، مع الاعتراف مقدماً بأنه بالضرورة ناقص ويخفي الكثير مع ما يظهره أو يُقَرَّبُ به.

وكي لا أطيل الاعتراف فإنني أقول مباشرة إن كل هذه القطع قد خرجت على الرغم مني أي أنني لم أقصدها أولاً ولم أتدبرها كثيراً ولكنها تكررت بداخلي وارغمتني على أن أضعها على الورق في ظروف صعبة

ويدون حساب لأية مواصفات أو تقاليد أو مصطلحات كتابية فنية. فلنا لم أقصد أن أكتب شعراً في إطار التراث العربي أو في إطار المحاولات الحديثة بسماح من الحريات التي اغتصبها الكاتب الحديث من القارئ.

لقد خرج المقصود بها رغباً عنى ورغباً عن الكلمات نفسها، لأن النص كان يفرض نفسه أحياناً بأجزائه ووقفاته وينقطعاته ويإشارات الداخلية الخفية التي كنت أحرص ما دمت عرفت على أن أضعها في الهامش مثل أبيات ديوان توماس أو إليوت أو رامبو، ومثل الإشارات إلى أسفار وآيات الكتاب المقدس ومثل إشارات أخرى فانتنى الآن.

وقد وسمعت في الهامش النصوص الأصلية المستعارة مادامت حاضرة في ذهني. والمهم هنا أنني أقول إن من حق القارئ أن تقدم له هذه الهوامش ليتصرف بها كما يريد بعد ذلك.

وهذا أول اعتراف. أما ما يلي ذلك فهو أن التعبير نفسه، أي الشعور المضمن والفكرة القائمة في النص، هو في الأصل شعور داخلي باطني كأنه إصابة بدنية وهذا أقرب تشبيه له. فهو بالفعل إصاب بدنية يحسها الكاتب في أعماقه أو بطنه كما يحسها في قلبه وروحه وتختلج بداخله كأنه مدفوعة مسكوبة في إناء خاص لا شكل له إلا الشكل الذي أخذته الكلمات. وهذا معنى صعب يحتاج في الحقيقة إلى ممارسة طويلة للاعتراف وإلى تطبيق وتحليل للنص الجزئي قد لا أحتمل الآن الدخول فيه.

أما المرحلة التالية من الاعتراف فهي أعقد وأصعب لأنها تتعلق بوجود النص نفسه وما يفرضه على القارئ من وجود.

فليس المهم هو المعنى، بالمعنى البسيط لكلمة المعنى، ولكن المهم هو خط التواجد أو الظهور الذي يحاوله النص ويحاول أن يفرضه على القارئ إذا ما وثق القارئ بنفسه وترك للنص أن يفرض نفسه عليه. وهذه تجارب متعددة تظهر في كل نص من نصوص المقطوعات وتصبح بارزة بوضوح صريحاً في مثل قطعة الفتاة البكر أو في مثل قصّة الصنم المجهول للإله لبولس الرسول، بل بدون مبالغة في كل قطع الموت وممارسته ومعاناته.

أما المرحلة الأخيرة والرابعة من الاعترافات فهي عود إلى فكرة الإرغام التي أكرر فيها للقارئ أنني كتبت ما كتبت مرغماً وبدون إرادة حرة مستقيمة متزنة ومسئولة مسئولية كاملة. فلست مسئولاً بوضوح عن كل ما في المقطوعات من معانٍ لأنني في الحقيقة وجدتتها تظهر في رأسي أو على يدي كقطع من حجر أو كفضواء خفية من عوالم بعيدة.

والآن وقد بدأت أحس بوطأة المجهود الذهني وما أراه من معانٍ لم يتم التعبير عنها تعبيراً كاملاً فإنني أستطيع أن أقول إنني قد مزجت - نتيجة للجهد أو للمجهود الذي شعرت به بين التعريف والاعتراف، وإنني قد جمعت الاثنين معاً ولا أستطيع أن أجزم أنني وفيتها حقهما كاملاً لأن الاعتراف الذي يقوم به الكاتب هو أمر لا يتوقف إلا بعد وفاته ويتوقف القلم أو العقل تماماً، كما

أن التعريف هو أمر لا ينتهي إلا عند رفض القارئ تماماً للمكتوب أو عجزه عن أن يجد لنفسه منفذاً فيه.

وهكذا ينتهي التعريف والاعتراف إلى كلمات مقطوعة. كانت المقطوعة الأخيرة في هذه المجموعة قد كتبت يوم ٩٧/٧/٢٧ وهي كما يلي:

كل كتابة هي كلمات مرغمة

فليس للكلمات إرادة حرة

وكلها مرغمة على أن تظهر وذلك في ثوب مصنوع مفتعل.

فليس للكلمات ثوب خاص بها وهي لا تضع لنفسها أثوابها.

وكل قسر كذب

وكل كذب نفاق

والكلمات إذن مرغمة منافقة

وإذا أراد المرء أن يكون صادقاً

فليصمت .

فكل كلام بالقطع كذب مرغم

وصعوبة الفهم هي في فهم الإرغام

فكلنا ننكره وكأننا أحرار

والكلمات تتخيل في أثوابها المصنوعة الكاذبة وهي ممزقة مهترئة .

الكتابة؟ وهل هو نتيجة متفرعة عن طبيعة اللغة التي تقيم دائما بين التفكير والتعبير مسافة أو مساحة لا يمكن التخلص منها تماما، وأن هذه المسافة بطبيعتها تكون الإرغام أو تنعكس فيه. ليست هذه قضية صعبة يجب على القارئ أن يتحمل مسئولية التفكير فيها دون أن يلقيها ببساطة على الكاتب؟

وقد تكون المسألة هنا هي في التساؤل عما إذا كان ما عير عنه هو المقصود تماما أي أنه في جانبه الأكبر قد أخفى أو تجاوز عن مساحات كبيرة من المعنى فرضت نفسها بالرغم وفرضت خفاها أو نقصها وعدم اكتمالها. فهل يمكن للمرء ألا يفكر في الموت وفي الماضي وفي المستقبل؟ وهل إذا فكر فيه فسيكون حرا تماما غير مرغم؟ وهل عندما يفكر فيه فإن عليه أن يتحمل مسئولية كاملة عما يقول؟ ولست أدري كيف يمكن أن يكون المرء مسئولا عن لعنة المستقبل أو اكتمال الماضي وهي معان تردت كثيراً في المقطوعات ولا أظنها ستنتهي من التردد فيما سيكتب بعد ذلك على يد القلم نفسه؟

الكتابة من هذا النوع تمارس التفكير الفلسفي أو المعيشة الفلسفية على أنها جزء وبعد أساسي في التعبير وفي الفعل إن لم يكن في المسئولية، فلا يمكن لكاتب أن يكون مسئولا عن الكون وعن طبيعة الزمن.

ومع ذلك يظل مسئولا عما يقول عنهما - وأظن أن هذا واضح وضوح الشمس!!

يتولد في هذا النوع من الكتابة أو في التعرض لكتابته نوع من الإرغام هو ما أريد أن أعبر عنه أو أن

يبقى ناقصا بعد هذه الأسطر تلك الإشارة التي بدأت بها معنى مرغمة وضرورتها وعما ترتب عليها من إثارة قضية مسئولية الكاتب عما ورد في المقطوعات، وكتابة هذا الجزء الذي ظل يحاورني ويهيجني عدة أيام يتطلب مزيدا من الصبر والقدرة على المصارحة والمواجهة. فما هو المعنى الحقيقي لأن تكون المقطوعات مرغمة. فالإرغام يتطلب أن يكون هناك من يرغم، وإذا كانت حياة الإنسان مليئة بالإرغام الذي يتشخص فيه كثيراً من يرغم فإن مجال الكتابة يصعب فيه الإرغام إلا إذا كان الكاتب يعنى المعاني السلطحية للقمع واستخدام السلطة الخارجية، ولا أظن أن هذا كان مقصوداً أو اختياري للعنوان أو فيما أحسه وأعرفه بأن المقطوعات كانت مرغمة.

والمقصود بالإرغام - كما أقهم حتى الآن - أن الإرغام نابع من داخل القطعة نفسها لتعبير عن نفسها أو لتسجيل ذاتها أمام الكاتب أولا - وقبل القارئ نفسه - فالقطع بمعانيها وما تتوصل للتعبير عنه مرغمة، أي أن ما تعبر عنه قد بلغ الروح رغما عنها ودون تدبر أو قصد كاف وهذا ما دفع إلى إثارة قضية المسئولية.

فالكاتب كان مرغما في كل حديث عن الموت، وعن معنى المستقبل، وعن عودة الماضي، وعن نور رحم الأم في تحقيق الخلاص، ومعنى الاكتمال في الموت.

فكل هذه معان تولد غير متكاملة إلا بالرغم، وفي الحقيقة أنها تولد غير كاملة ولكن مرغمة، وهنا فارق دقيق أرجو أن يتوقف عنده القارئ قبل أن يمر سريعا عليه أو أن يهمله. فهل الإرغام جزء من طبيعة أو ظاهرة

أمسك به. فمع التصادم مع الكون أو مع الزمن أو مع الطبيعة البشرية يقع إرغام لاشك فيه بين الكاتب وما يعبر عنه.

وتكون مسئولياته عن هذا التصادم مسئولية مرفوعة لا يمكن تحملها أو الاعتراف بها صراحة، ولكنها مع ذلك بطبيعة الكتابة قائمة ومقررة يجب على القارئ أن يتصرف فيها وأن يتحملها بالقدر الذي يريد أو يمكن له.

وهذا الملحظ الأخير يثير الكثير حول الفن ومسئوليته وحول الكتابة وطبيعتها والتفكير وبوره. فالمسئولية هي في الواقع فعل لا يكتمل ولكنه ينشأ ليعذب الروح وليملأها هذا القلق الحى الذى هو دم الفن وروحه الحقيقية. فليس فى الفن تنبؤ أو كشف بقدر ما فيه من معايشة لهذا القلق الحى ومحاولة نقله للقارئ ليثرى به حياته وليملأ به صفحات نفسه وروحه.

وقد يكون فى هذا مبحث نظرى حول طبيعة الفن هو قائم فى كل تفكير أو كتابة عن الفن حتى إن لم يكتمل ويتم الإفصاح عنه. ففى كل عمل فنى، بل فى كل جملة أو عبارة يستخدمها الفنان عن كتابته وعن روحه نظرية مخفية عن الفن وعن طبيعته. والمأمول أن يتحرك النقد لاستخلاص هذه النظريات أو على الأقل للمشروع فى التعريف بها.

وأظن أن الحديث عن الإرغام وعن المسئولية هو جزء من أجزاء النظرية الفنية المخفية، وأنه جزء كثير الثراء والمردود إذا توقف عنده القارئ أو حاول تعقبه فى هذه المقطوعات أو فى أية كتابة أخرى.

وسلام لكل من يرى ومن يتحمل المسئولية أو جانباً منها. فلقد أمضيت عمراً فى رؤيتها ومتابعتها وأجهدت من تحمل مسئوليتها!!

إلى كل بكر

كل امرأة أو فتاة بكر.
وبحكم أنها بكر فقد رقدت مع نفسها.
فليس أحب للبكر من نفسها ؛
وليس أجمل لها من عناق بدنها.
والرجل عندما أتى يكرر ما حدث

الموجع الذى ليس هو السعادة
التي تعرفها أو تريدها البكر،
ففسر فتحتها الصغيرة على تلقى الرجل
هو ظلم وجريمة الحياة
وطريق الموت.

وتظل البكر، رغم كل اختراق
وتظل كل امرأة بكرًا
مادامت تعرف وتحب نفسها
وهي أجمل ما في الوجود

ولا يضيف شيئاً إلا الحمل
الذى هو ما تخشاه البكر.
ولهذا يظل الرجل مرتبطاً دائماً
بالخشية وبهذا الاختراق

● الإله المجهول

وقال إننى لا أطلب مُلكاً بل قلوباً مؤمنة
ولا أطلب أن تعنو لى الجباه
ولكن أن تتركنى أمسحها وأعمدها بكلمتك،
وكان على وشك أن يئأس وأن يترك
المدينة التى خلّت من الرب.
وسار بولس إلى أطرافها عند معابدها
القديمة المكسرة وراح يقلب
فى ركام المعابد
وإذا به يجد على الأرض

فى يوم من أيام رسوليته بروما
شعر بولس الرسول بقسوة الوحدة
ووحشة الغربة
وراح يردد فى ذاكرته
كلمات المسيح على الصليب
لَمْ شَبَقْتَنى يارب، لَمْ شَبَقْتَنى
فى هذه المدينة المنكرة الإيمان!
وراح يسير فى شوارع المدينة الجافية
يطلب من ربه أن يسلمها له وأن يهديها إليه.

وكانه يحتضنه	تمثالاً ناقص الرأس والذراعين
وسمعه يهمس له هذا المجهول هو أنا	وقد كتب على صدره «الإله المجهول».
جئت لك أمسح الوحشة والغربة عنك	وبينما هو يفكر فى الإله وفى عباده
وأقول لك: فى كل مكان لن أتركك.	رأى نوراً يشع من التمثال المكسور
وهكذا أصبح المجهول هو الرب القادم	وصوتا يدعوهُ أن يحتضنه وأن يحمله
وخرج الرسول من روما	وعندما رفعه فى يده التصق التمثال بصدره
حاملاً على صدره إلهه.	



كل كلمة عبادة أو قطعة أرض

وتتعري الأرض ويضربها الجذب.	نخفى تحتها أو نبنى عليها
فالتاريخ والمجتمع يأكلان	كيانات وبيوتاً لا نستطيع
الكلمة ومعها كل وسائل الخلق.	معاشرتها أو سكنها.
وكان العدم نواة الكلمة	فنعندما نفعل تموت الكلمة
والمحارب القديم لكل كينونة.	

آمين ونحية لكل موت

كل فرد صورة من النقص والتشويه	سوف أذهب راضيا رقيقا
لا تنتهى .	فى هذا الليل الوديع •
وفى الموت اكتمال فلا نقص فيه	فما أسعد الروح ببلوغ
راحة وروح وخلاص من العيب والخلل ••	هذا الشاطئ الأبدى المريح
الذى فى كل روح	حيث تعود الروح إلى كل الكل
آمين ونحية لكل موت .	وتنتهى تلك الفردية الموجعة للحياة .

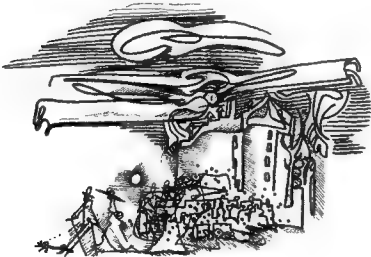
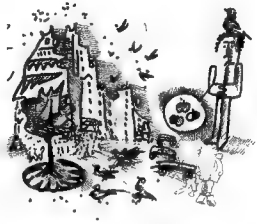


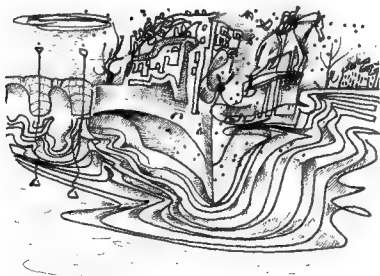
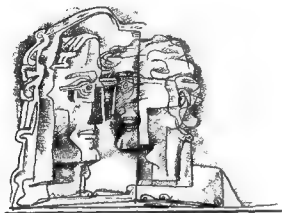
• الإشارة المعكوسة إلى بيت ديبلان توماس بمناسبة وفاة أبيه
Do not go gently into that good night Rage against the dying
of the light.

• • الإشارة إلى أبيات رامبو
Oraison, O chateaux
quelle âme est sans défaut

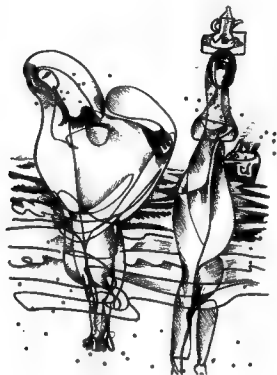
جورج البهجوري

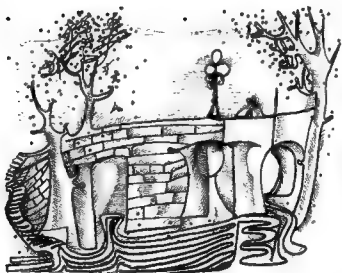
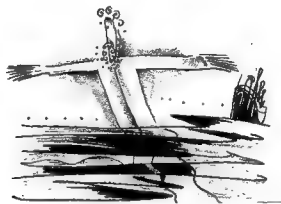
اعرف مدينة تمتلئ كل يوم بالشمس

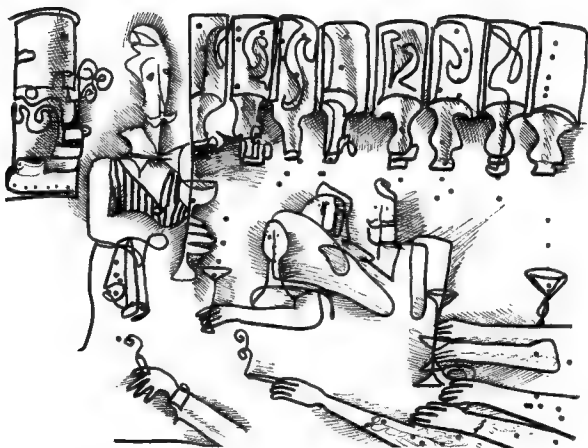












سأسافر



أريد أن أسافر.

أريد أن أسافر إلى أنا أخرى لا تعرفني وأن تخون.

يا أحب الأشياء، يا رفيق ضياعي وبنع جنوني والسبب الفلسفي لانشغالي بطلسمات لا فائدة منها، ولا كسبُ له أية قوة شمائية، رحلتى للاستقرار فى حضنك كما كانت مربعة. وبصراحة، خاسرة.

لا عليكما.. لا تجزعا.

أنا بعد أن وصلت لهذه المرحلة المتطورة من الحكمة والقدرة الحيوانية - الإلهية على التحمل، ويعد أن اهتديت إلى موهبتى الحقيقية فى تشويش معطيات الواقع بألة مريحة للأعصاب مصنوعة من الهزل والعمى البصرى الذى لا تقوى على خداعه المظاهر، أصبحت رجلاً لا تنهر.

يااااه... كم هو ظريف حقاً أن تتساوى فى عقل الواحد الأشياء وتتشابه الأضداد..

بل اجزعا قليلاً.

أنا ما زلت عند كل نوبة انكسار أريد السورة التى كنت تحفظنى إياها وعيناك تيرقان وجداً.

«ألم نشرح لك صدرك ووضعنا عنك وزرك الذى انتفض ظهرك. ورنعنا لك ذكرك. فإن مع العسر يسراً. إن مع العسر يسراً، فإذا فرغت فانصب وإلى ربك فارغب ٤».

ترى هل يمكن أن تشفى روحى الآن إذا رحت أصرخ عميقاً وعالياً إلى أن أخلصها من كل الكثر، وظللت أستغيث يا الله إليك أروغ فارحنى وأغفر لى غيائى؟ لكن الله....

الم أخلص لكما بعد؟

رحلتى لنيل وسام استحقاق الحب كانت مرعبة. أمضيتها فى الفرار مما لا يليق بكما وإليه. خائفة وعنيدة ويائسة لا أتحرك. ثم مندفعة جداً أهرع من كارثة مضادة. ثم خائفة، متخفية، لا أتحرك مدة على الهامش. ثم مندمجة فى تفاصيل المصيبة والفصائع المتقطعة بها. ثم خائفة.... وهكذا كانى دمية تعمل بالزئبلك.

ضاعت حريتى. (أنا أسفة. لم أفهم. لم أقت).

هذا رغم أنى حين نويت الرحيل كنت مصرة على تعطيم الرقم القياسى فى العبور نحو الشيطان النورانية وروعة الانعتاق، الانعتاق هى كلمة رائعة.

لأجلك أنت خضتها وخرجت من ضيق العلم المتداول اتلو أبيات شعرك:

«أخرج من مدينتى، من موطنى القديم.

مطرُحاً أثقال عيشى الأليم».

وفى اتجاه العالم الآخر الذى كنت متأكدة أن لا أحد سواك سوف يلدنى عليه، مضيتُ وعينى على خيال ابتسامتك. الآن - بعد أن انطفأت النار ولم يبق سوى كثير من الرماد الخائق والرغبة الملحة فى مغادرة المكان (لو لم أكن عاجزة لما اضطررت أن أتوكل وأشيد نظريات فى ذلك، وانتظر) - الآن أريد أن أقول لك شيئاً بينى وبينك وقد وانتنى الشجاعة للاعتراف بغبائى: أنا لم أفهم شيئاً مما حملتنى مهما حاولت أو وسعت أو دمرت عقلى الراجف من أجل تطويره وإحيائه.

«كالهبله التى مسكها طيلة»، شرعت فى خوض معركة التفرد اللاواعية بلا واد ولا أسلحة سوى بعض أشعارك التى كنت أحفظها ولا أعياها تماماً، ومعها رغبة هائلة تدفعنى نحو الحرية... والموت (معرفة التفرد التى يعدها أصحابى من كتاب التسعينيات شيئاً مستمتالياً وضخماً إلى درجة مضحكة مثل المشروعات السياسية المخففة تلك، وباهتاً مثل وجه جثة لفكرة عجوز).

ديا خسارة الطلوس التى ضاعت على تعليمى وعلاجى النفسى».

أنا كنت مصرة. حين سألنى الطبيب النفسى عن حالى لم أحك له عن حرمانى الجنسى وأحلام اليقظة التى تصيبنى بشكل حقيقى (لا لنشى إلا لأنى كنت أخجل من ذكر كلمة حقيقى) لكنى أجبته بأشعارك أيضاً. خرجت من الحكاية وظهرت أمام الطبيب أبشر بالطريق إلى خلاص الأرواح المقهورة والثورة الضرورية جداً وقد تحولت إلى كائن يشبه الورقة

المنصبة، لونه أزرق من شدة التصوف من النوع الهستيري، المتوتر ومن الإمراط في التخمين وما يترتب على ذلك من نقص في نسبة الأوكسجين في الدم، ومن الموت خوفاً. قلت له:

وشجاعاً كنت لكى انضو عن نفسى ثوب
الزهو المزعوم
وشجاعاً كنت لكى أتهادى عرياناً

كتب الطبيب في تذكرتي: اضطراب تفكير.

خلال عشر سنوات رحت أحوم فوق المقابر النائية مثل طائر لا يحيا إلا في ظلام ولا يجرؤ أن ينام لأنه يخاف أن يستيقظ مرة أخرى فيهاجمه يوم جديد وتصفقه نترات أناس الصباح.

أخيراً أهويت فوق مقبرة امرأة والتصقت بجسدها الدافئ الناعم وغصنا معاً في قلب الأرض. أصل الحب. أه.. لا تجزعا، أنا أدوب في الفيض العظيم.

يقول الناس عن هذه المرأة إنها لم تفقد جمالها الأخاذ حتى نهاية عمرها وبعد أن بلغت الستين. ويروون عنها أيضاً أنها قبل أن تموت أصبحت نحيفة جداً تكاد لا تلمس الأرض في سيرها، إلى أن طارت ذات ليلة يضيئها قمر مكتمل لتسكن قصرها المسحور الذى وعدها به الله.

خبيلنى خبيلنى فى رحمك لانى ارتجف وشقيه.

خذيلى فى يدك إلى الجنة لكنى لن أصل هناك بمفردى أبداً.

أنا سوف أذهب لزيارة ضريحها الصغير غداً وأعاهدها للمرة النهائية بالأ أنسى ما عرفت وإن احتمل الرماد... كل هذا الرماد، دون تدخل فى رسم الاقدار، إلى أن يلتفت لى إليها. لقد ضللت فعدت أتعذب لكنى كنت أزور فى الفترة الماضية ضريحها كثيراً مع من يزورون ليتوسلوا لها أن تبلغ دعواتهم للرب العظيم البعيد. فى المرة الأخيرة جلست على الأرض بجانبها وهمست:

يا مولاتى وطفلتى الحلوة، أنا طردت الشيطان حين عدت إلى البيت مبكرة أمس. وبعد ذلك ذهبت إلى المطبخ، حيث الأكل بمنطق البقاء على قيد الحياة والصبر على الطهي والجدوى واللاجدوى، فصنعت عشاءً واكتته كله. لم أتم بملابس الخروج ولم أكثر من الشكوى من بشاعة الحياة لانى - تصورى - لم أجد لدى الرغبة فى فعل ذلك. حين أغضضت عيني

لأنام ورأيت وجهك الشاحب المنير، طلبت من الله الستر وأن يجنني كما أحبك. ثم جئت هذا الصباح لا أبالي بتساؤلات جوفاء ومصائر تكشر لي عن أنيابها عند كل استدارة طريق.

ما أخبارك أنت؟

هل أنت الآن، يا روح قلبي، تسبحين في نهر بنفسجي رائحته زهور، أم تقرئين الجريدة وتخنين سيجارتك؟ أو لعلك ربما عثرت هناك على طفلة يتيمة تحترق اشتياقاً لشيء ما عذب فتبنيها. قرأى لابنتك الجديدة ألا تعيد أخطائي وترهقك كثيراً بما يفسد عليكما صمبة غالية.

كان ذلك ما حدثتها به في آخر زيارة لكنني عدت أشعر مرة أخرى بذلك الغليان القديم وذلك الغضب الكافر العليل ونفاد كل الصبر على ما يبدو لي وهماً يضاف على قائمة أوهامي الطويلة. أشعر أنني سأصاب بحمى مرة أخرى أو ربما بمرض يتركني عاجزة تماماً ومشوهة مما سينفر الآخرين مني بشكل حاسم وأقل تقنعاً. لن أقوى حتى على فعل بسيط كهذا الذي أقوم به الآن.

الآن!

أعتقد - حسب معلوماتي - أنني الآن أقوم بكتابة هذه الأشياء في المطعم المفتوح ٢٤ ساعة قبل الفجر قليلاً، وبعد الموت، وقد طلبت من النادل فنجان قهوة أمريكي وأشعلت سيجارة وتقمصت الدور. أي دور ولا الوحدة المطلقة والامتثال للقهر الاجتماعي والعنف بكل تشكلاته.

بل سأقوم أنا بإنشائها.

لن أقوى على تحطيمها آخر.

هذا ابتلاء. نعم أنا أقول هذا بالضبط هذا ابتلاء.

لا يوجد مخرج سهل بالانتحار أو الجنون.

ليست ثمة بداية ولا نهاية.

سوف أنشئ الحقيقة إن شاء ولا داعي للهلع.

سواء كنت أنا موجودة أم لا.

سواء كانوا هم «هناك في الخارج» أو كانوا يسبحون في فنجان تهوى هذا مثل الصرصر الذي وجدته لتوى فغير النادل الفنجان وقد أريك الخجل الشديد مما جعلني أنا أعتذر له على الإزعاج وأطمئنه برغبة خالصة في إقناعه بقيمة كنادل، مؤكدة على ثقافة الحدث.

ألم سواء كانوا هم إسقاطات متشظية لوعي ينفرط ويحتضر، وكنت أنا منهم أو منه، لا يغير في الأمر شيئاً.
لا شيء من الآن فصاعداً سوف يغير في الأمر شيئاً.

حين زرتها في المرة السابقة نكرتها أيضاً بأسمية . أتخيل أني ببعض الجهد النفسى الذى بدأ يعرف له هدفاً ويجانبه
سوف تتضائل وتتساوى المسرات والمصائب . ستكون ليلة ميلادى الثانى والنهائى.

قلت لها:

أنا ما زلت احتفظ بقصاصة الجريدة التى أعطيتنى إياها فى تلك الأسمية القريبة حين أبحرنا سوياً من ميناء حجرة
جلوسنا فى بحر من دموعك نحو مولد الشمس ورجاء حزائى آخرين. (فلماذا كتب التسعينيات إلى الجحيم يا ماما . أنا
أريد أن أقول لك بوضوح وسذاجة أنى أحبك وإنى حزينة لأنك بعيدة عنى وإنى لست ملصدة تماماً).

إن نكرى تلك الأسمية أصبحت وقود روحى حين سالتنى:

«يا مسمس لم كل هذا الخوف ومما تختبئين؟»

فأجبته، وكانت الكلمات لا تزال تجيء على لسانى بسهولة وتعبر عن أشياء كنت أعتقد أن لها معنى، باتى أختبئ من
غيابكما الموجود.

ومن عالم كالصحراء أعيانى ولم أصل.

وأختبئ من أناس أدمنا التزييف وراحوا يتبادلونه ويبيعونه ويشترونه مقابل شعور متوهم بالمعظمة.

وأختبئ أيضاً لأنى خرساء، هكذا استرسلت فى المكاشفة ثم حبست دموعى بسرعة وأضفت ضاحكة، ولأن لى جارة
تظل تهتف كل مساء بصوت عالٍ جداً عن أشياء متعلقة بحقوق الإنسان ثم تذهب فوراً لتتبول وقد أوصلت ماسورة من
مرحاضها إلى رأسى. أنا لا أعرف أبداً كيف أجعلها تفهم أنه عليها أن تعيد تركيب سبائك حياتها لتصب فى مجارى
أخرى.

رحت حينذاك أبلى نظريات اجتماعية وأخبرك أنى أختبئ لهذا وهذا ولأن ذلك شىء حقير وتلك شخصية مدعية وكذلك
ذلك، كذلك، كذلك..

أنا لست خائفة اليوم.

أرضى عنى.

بل لم أعد أتكلم إلا أحياناً، فأقول أشياء مثل شكراً أو أنا جوعانة أو الجو حار جداً.

أما كل ما أتمناه هذا الصيف هو أن تنخفض درجة الحرارة قليلاً وأن أنام في الليل نوماً هادئاً بعد أن تضعا قبلتي
على خدودي، أنت في اليسار وهو في اليمين، تماماً كما في الصورة القديمة.

سوف أحلم بلقائكما

حلمي هذا لن يهون

أسندت رأسي على الرخام، أثناء تلك الزيارة الأخيرة نفسها، حيث يرتدان هما الاثنان معاً في قلب الكرة الأرضية،
وابتسمت من قلبي، وتتفست بعد طول اختناق. أكدت لهما أنني لم أفقد إلى الأبد وأنى أستقبل كل رسالتهما.

مددت يدي لتحسس الحياة وقلت:

أنا لن أهون عليك يا مخلصتي وسوف لا أضيعك مرة أخرى أبداً. الحياة تبدو بسيطة جداً، الآن بعد أن لبست جسدك
الميت وسرت وسط الصغيب والمخاطر لا خوف على ولا أحزن إطلاقاً. أكسب الخسائر فاهداً وأشم الأزهار. إن ما يحدث
الآن حدث فعلاً وتم تصويره ولا يوجد أى داعٍ على الإطلاق لتغييره لأنه لا يخصني أنا بالتحديد. بل هذا فيلم نشاهده
سويًا في التلفزيون بعد أن أدركت المروحة ووضعت رأسي على حجرك.
(لن أهون على وفاق درب الجنون).

أما أنت يا سيدى وعفريتى وشاعرى المفضل والثقب الأسود الذى طالما جذبني فيه ونهاية المطاف، ماذا أقول:
أنا.

أنا سوف أفراك - بعد أن أشتري نظارة جديدة - فى المقهى المريح لمدة ساعة أو نصفها فقط.
أبلغته بأننى سوف أبداً فى الاهتمام بكرة القدم وأحدث الأزياء والرجال، وبأن الألوان لم يفت تماماً. بأنى أحياناً سوف
أدرب بكثير من الابتعاد العاطفى والمحايدة حول تطوره الفكرى واستخدامه المتغير لا للغة مع تغير نظرتي للعالم
ومشكلات الإنسان ثم أخرج مع الأصنفاء للتسوق ومشاهدة مباراة فى كرة القدم، هكذا أكدت له رغبتى الحقيقية فى
إحياء جسدى الواهن عن طريق الاهتمام بالرياضة وممارسة نوع منها. ثم أضفت هامسة:

لكن رغم كل هذا النضج الوجدانى - يا حبيبتي - فانا لن أقوى أن أمنع نفسى تماماً من إطلاق ابتسامتى الساخرة
المتعالية تلك - التى حين ابتسمها يقولون لى إننى نسخة منك شكلاً - كالرصاصة المباحقة الهاربة صوب غباء الذين
لا يعرفونك. لكنى - يا بابا صلاح عبد الصبور - سوف أعود فإتكم سرنا بسرعة، فى لحظة من طرف، كان شيئاً لم يحدث،
وأطمئن إلى أنى لن أهون عليك.

أعتقد أنني أثناء ذلك الصباح الذي أمضيته معهما، دخلت إليهما في القبر. لم أرهما ولم أجد نفسي أو أصطدم بما هو غيري. اتساع فاتساع فقط وجفيف يكاد لا يسمع يشبه صوت الموسيقى. حين خرجت تأكدت أنني لم أكن - طوال تلك السنوات - مئة تماماً على جانب كبير من الخطأ والتغفل. تأكدت أيضاً أنني لن أهن عليه فقلت له ذلك.

أنا لن أهن عليك.

هل تسمح لي أن أقول سرّاً واحداً فقط من أسرارنا - ويعد أن أدركت أنه شمة موروثة صغيعة في مكان ما من الروح - وهو أنك وحدك تعلم أنني كنت أرسم صورتك طوال تلك السنوات التي تفلقت فيها رويحي فوق الأرض المتسفة.

هل أفشى الكثير أو ادعى إذا قلت إنك وحدك تعلم أنني كنت أحاول أن أرسم صورتك في الظلام.

كنت أرسمها بلا قلم ولا معرفة بالرسم.

وأظن أحملق فيها كائن - كما يبدو للآخرين - أحملق في الجدران.

جدران جميع السجون.

سجن آخر أم إفراج؟

هل هذا مطعم وصريحار يفرق وتردد مرعب بين وهم عظيم ووهم ضئيل.

هل أنت وهم مسكن مثل قرص الإسبرين وخدعة عقل يهلوس تحت وطأة الذعر، هل أنت حق أم أنت حق؟.

إن هذا فعلاً سؤال ضخم ومسبب للجنون والتاريخ له تخريف لأنه يبدو لي سؤالاً ملاصقاً للإنسان مثل يده أو معدته.

إن سؤالي الجديد سوف يكون: هل أنا قادرة

أنا مرهقة للغاية ولا أدري هل امتدت الحكاية واحدة وثلاثين سنة فقط فعلاً أم قرونًا. توتة توتة الحدوتة فرشت وروحي كمان طلعت. يجب على أن أكف عن التدخين لأن نمط إشباع اللذة الفمية وتكريس التثبيت عند هذه المرحلة من الطفولة عن طريق التدخين لا يليق بامرأة خارج أسوار المستشفى النفسي. ترى أية رياضة ستكون مناسبة لي. على الآن أن أفرد طولي بثقة وهدهد.. نعم هكذا... ثم أسير نحو الكاشير لأدفع الحساب. الآن سأركب السيارة وأعود إلى بيتي مع هذا الميلاد المعاد، والذي لم يفقد سحره وصنقه رغم ذلك، الفجر.

إنه الفجر، هذا الوقت من اليوم الذي يبدو لي فيه أن كل شيء، حتى المستحيل نفسه، ممكنٌ.

هانز - هيرج جادامر

ن: سعيد توفيق

تقديم:

يحاول جادامر في هذا المقال - الذي يعد إحدى دراساته الجمالية للمجموعة في كتاب «تجلي الجميل» * - الكشف عن الأساس الأنطولوجي للنشاط الإنساني الذي يتجلى في ظاهرتي اللعب والفن. وهو يبين لنا أن اللعب ظاهرة متأصلة في الحياة نفسها وتكون مدفوعة بالتعبير عن وفرة الحياة. ولكن التعبير عن «وفرة الحياة» هذا لا يعني أن اللعب يكون ترفاً أو نشاطاً زائداً يكون مطلوباً لملء الفراغ، وإنما هو نشاط قصدي وأح حر نشارك فيه بهدف تمثيل شيء ما. وربما أمكن التماس هذا المعنى الأصيل للعب - مثلما فعل جادامر - في العالم الحيواني الذي تبدو فيه طبيعة اللعب عارية ومجردة من كل استراتيجية أو اصطناع زائفة؛ فالسلوك اللعبي هنا ليس سلوكاً طبيعياً يخضع لمنطق الغريزة على نحو ما نظن، وإنما هو سلوك قصدي حر يقوم على الملاعبة، أي المشاركة التي تقصد فعل اللعب ذاته بوصفه تمثيلاً، أي إظهاراً وعرضاً.

وهذا هو الأساس الذي بناءً عليه يمكن أن نفهم الطابع اللعبي في الإبداع الفني؛ فهذا الإبداع هو الآخر يكون مقصوداً بوصفه تمثيلاً أو إظهاراً لشيء ما نشارك فيه. فالتمثيل هنا - كما في اللعب أيضاً - ليس نوعاً من السلوك الذي ينطوي على خداع، وإنما هو تمثيل يقدم لنا نفسه بوصفه تمثيلاً، ويكون المطلوب منا أن نشارك فيه لنفهم ما يمثل وتتعرف عليه، كما هو الحال عندما نتعرف على الشخصية التي يمثلها الشخص الذي يقوم بمحاكاة شخصية أو سلوك شخص آخر. فنحن في هذه الحالة نشارك في الفعل التمثيلي ذاته باعتباره يقصد شيئاً نتعرف على حقيقته من خلال إظهاره لنا. وهكذا يمكن القول بأن العمل الفني بوصفه تمثيلاً أو لعباً يقدم لنا

لعب الفن

* مستمد قريباً عن المجلس الأعلى للثقافة للترجمة الكاملة لهذا الكتاب

شيئاً ما لنشارك فيه. إنما يعد بذلك نشاطاً تصدياً واعياً حراً يعترج فيه اللعب بالحد.

والحقيقة أن هذا التفسير الأنطولوجي لظاهرة اللعب في الفن يعد استمراراً لمحاولات جاداهو الذهب للكشف عن المعاني الأصلية للفن التي يتجلى فيها طابع التواصل والاتصال الذي يميز الفن باعتباره في الأصل ظاهرة منخرطة في حياتنا الإنسانية. تخاطبنا وتجمعنا. وهذا المعنى الأصلي كان هو الطابع الذي ميز الفن على الدوام، إذ كان الفن منخرطاً في عالم القدماء من خلال تعبئته. عن عالمهم الديني والطقسي والأسطوري والاجتماعي بوجه عام، قبل أن يتورط الفن في حالة اغترابه تمزله عن الحياة: عن اللعب، وعن فعل المشاركة، وعن تمثيل اشكال حياتنا.

سنت

لعب الفن

اللعب ظاهرة أولية تعم الممالك الحيوانية بأسرها، وتعيّن أيضاً - كما هو واضح - صورة الإنسان باعتباره موجوداً طبيعياً. فالإنسان يشترك في الكثير مع الحيوانات الأخرى التي يمكن أن نجد في استمتاعها باللعب ما يدهشنا، لدرجة أن أي فرد يلاحظ ويدرس السلوك الحيواني - خاصة سلوك الثدييات العليا - يقره شعور من البهجة المتزجة بالرعب، وإذا كانت الحيوانات والموجودات الإنسانية تشبه بعضها بعضاً في نواح عديدة؛ أفلا تصبح بذلك الحدود بينها متماهية؟ إن الدراسة الصريحة للسلوك الحيواني قد جعلتنا فعلاً على وعي متزايد بأن مثل هذا التمييز بين الإنسان والحيوان قد أصبح أمراً مشكوكاً فيه. فلم تعد الأشياء تبدو لنا

على هذا النحو من البساطة الذي كانت تتبدى عليه في القرن السابع عشر. فلقد كان لرؤية نيكارت المركزية تأثير طاع في ذلك الوقت، لدرجة أن الوعي الذاتي كان يُنظر إليه باعتباره السمة المميزة للإنسانية. في حين أن الحيوانات قد اعتُبرت مجرد «آلات ذاتية الحركة» - automata؛ فالإنسان وحده هو ما قد تميز من بين الموجودات المخلوقة إلهياً بروعيه الذاتي وإرادته الحرة^(١)

إن هذا التعصب قد أخفى كلية. فعند أكثر من قرن من الزمان تنامي الشك في القول بأن السلوك الإنساني - على مستوى الفرد، وعلى مستوى الجماعة بوجه خاص - يكون محكوماً بنظروف طبيعية على نحو يتجاوز كثيراً ما يليق بالإنسان كموجود يكون واعياً بالاختيار ويتصرف بحرية. إذ ليس من الصحيح على الإطلاق الاعتقاد بأن كل شيء يصاحبه شعور واع بالحرة هو شيء. يكون نتاجاً لقرار حر. فالمعاملات اللاواعية، والدوافع القهرية، والمصالح، لا تعدد سلوكنا فحسب؛ وإنما تعدد أيضاً حياتنا الواعية.

بل إنه ربما يحق لنا التساؤل عما إذا كان ذلك الكثير الذي ندعيه عن ممارسة الحرية والاختيار الإنساني الواعي - يمكن فهمه بصورة أفضل كثيراً من جهة السلوك الحيواني وقرائنه المسيطرة. أفلا تكون حقيقة الأمر في النهاية هي أن اللعب الإنساني يكون أيضاً محكوماً من خلال الطبيعة، وأن الإبداع الفني ذاته يكون تعبيراً عن دافع اللعب؟

من المؤكد أننا نطن دائماً أننا نلعب «شيئاً ما بقصد ما». ونعتقد أن سلوكنا يكون لذلك مختلفاً عن السلوك اللعبي لدى الأطفال الصغار والحيوانات. حقاً إنهم يلعبون «بشيء ما». ولكنهم لا «يقصدون» هذه اللعبة أو تلك. بقدر ما يقصدون فعل اللعب ذاته فحسب - أي

اللعبة في أكثر أنواع النشاط الإنساني جدية: في الطقس الديني، وفي إدارة إجراءات العدالة، وفي السلوك الاجتماعي بوجه عام، حيث أننا نجد هنا أيضاً مجالاً للحدث عن أدوار الحياة، وما إلى ذلك. فيبدو أن هناك نوعاً من التقييد المفروض ذاتياً على حريةنا يكون منتمياً إلى بنية الثقافة ذاتها.

ولكن هل يعني هذا أنه فقط في بنية الثقافة الإنسانية يتحقق فعل اللعبة الموسوم بطابع السلوك القصدي؟ إن خاصيتي اللعبة والجدية تدوران مجدولتين بمعنى أكثر عمقاً، فمن الواضح لنا على نحو مباشر أن أية صورة من النشاط الجدي يتطلبها طيف من السلوك اللعبي. فالسلوك التظاهري المتخذ صورة «كما لو أن acting as if» إنما هو بمثابة إمكانية خاصة حينما يكون النشاط المعنى هنا ليس مجرد سلوك غريزي، وإنما سلوك «يقصده شيئاً ما». وهذا التصوير في السلوك المتخذ صورة «كما لو أن» هو سمة عامة للغاية، لدرجة أنه حتى لعب الحيوانات يبدو أحياناً مدفوعاً بمسحة من الحرية، خاصة عندما تتظاهر على نحو لمرب بالهجوم والتراجع في خوف، وبالعوض، وما إلى ذلك. فما هي دلالة تلك الإيماءات الواحية بالتسليم التي يمكن اعتبارها بمثابة النهاية الحاسمة للمباريات التي تحدث بين الحيوانات؟ هنا أيضاً تكون المسألة - على الأرجح - مسألة مراعاة لقواعد اللعبة، فمن الملفت للنظر أنه لا أحد من الحيوانات المنتصرة سوف يواصل بالفعل الهجوم بمجرد حدوث إيماءة التسليم. فإتمام تنفيذ الفعل هنا يستعاض عنه بفعل رمزي، فكيف يمكن أن يتوافق هذا مع الاندفاع بأن كل سلوك في العالم الحيواني يطيع أوامر غريزية، بينما كل شيء في حالة الإنسان يصدر عن قرار قد اتخذ بحرية؟

التعبير عن فرط الحياة والحركة. وفي مقابل ذلك، فإن اللعبة التي يبدو أنها شخص أو بيتكرها أو يتعلم كيف يلعبها - هي لعبة لها مواصفات خاصة بها تكون مقصودة بذاتها. فنحن هنا نكون واعين بقواعد وشروط اللعب، سواء كنا نتحدث عند ذلك النوع من الألعاب التي نلعبها معاً أو عن المسابقات الرياضية التي تحمل طابع اللعب بطريقة غير مباشرة، وبسبب هذه المواصفات الخاصة باللعبة الإنسانية، فإن سلوكنا اللعبي يكون متميزاً بصورة حادة عن كل الأشكال الأخرى من السلوك، وبصورة أكثر حدة عن السلوك اللعبي في العالم الحيواني حيث تتسابق أشكال اللعب بسهولة داخل الأنواع الأخرى من السلوك. فطابع الملاعبة في الألعاب الإنسانية يتأسس من خلال فرض القواعد والتتبعات التي يُعتمد بها بذاتها فقط داخل عالم من اللعب منطلق على ذاته. فأي لاعب يمكن أن يتحاشاها ببساطة عن طريق الانسحاب من اللعبة، وبطبيعة الحال، فإن القواعد والتنظيحات - داخل اللعبة ذاتها - تكون مرتبطة بطريقتها الخاصة ولا يمكن انتهاكها بقر ما لا يمكن انتهاك القواعد التي تربط وتحدد حياتنا معاً. فما هي طبيعة تلك المشروعية التي تربط وتحدد معاً على هذا النحو؟ لا شك أن ذلك النوع من التوجه المباشر نحو الأشياء من حولنا الذي يعد طابعاً فريداً للإنسان، هو توجه يوجد أيضاً في ذلك الطابع المميز للعبة الإنسانية الذي ينطوي على قواعد رابطة. والفلاسفة يشيرون إلى هذا التوجه تحت اسم «قصدي الوعي» intentionality of consciousness و«خاصية التوجه المباشر هذه هي حتماً بمثابة بنية للوجود الإنساني بالغة العمومية، لدرجة أننا قد نحق لنا أن نعتبر هذه الخاصية المميزة للعبة خاصة إنسانية الطابع. لقد اعتدنا الحديث عن عنصر اللعب الذي يتنحى لكل ثقافة إنسانية. فنحن نكتشف أشكال

إذا كنا نريد أن نتجنب الإطار التفسيري للفلسفة الوعى الذاتى الديكارتية الوجودية؛ فمن المستحسن من الناحية المنهجية أن نحاول اكتشاف تلك الظاهرة الانتقالية بين العالم الإنسانى والعالم الحيوانى. فمثل هذه المسائل الواقعة على الحدود فى مجال اللعب تتيح لنا أن نمد المقارنة إلى مجال لا يكون متاحاً لنا بشكل مباشر، وإنما يمكننا الوصول إليه من خلال الأعمال التى ينتجها هذا اللعب، أعنى مجال الفن. غير اننى بهذا الصدد لا أظن أننا قد وجدنا على نحو مقنع بحق مسألة واقعة على الحدود فى مجال القوة البنائية الظاهرة فى أشكال الطبيعة، والتى نرى فى لعبها التشكيلى إفراساً زائداً عما يكون ضرورياً وغرضياً على نحو محدد. والأمر المدهش هنا ليس هو دافع «القوة البنائية» وإنما هو على وجه التحديد ذلك الإحياء بالحرية الذى يصاحب الأشكال التى ينتجها هذا الدافع. وهذا هو السبب فى أن الأعمال الرمزية كمثل التى وصفناها هى على وجه الخصوص ما يكون ممتعاً. لأنه فى فعل الصنع الإنسانى بالمثل، نجد أن اللحظة الحاسمة للمهارة الحرفية لا تكمن فى إنتاج شيء ما له نفع فائق أو جمال زائد عن الحاجة. فهذه اللحظة الحاسمة تكمن بخلاف ذلك فى أن الإنتاج الإنسانى من ذلك النوع يمكن أن يتخذ لنفسه مهام متنوعة، وأن يتوجه وفقاً لخطة موسومة بطابع من القابلية للتنوع الحر. فالإنتاج الإنسانى يلقي نوعاً هائلاً من أساليب تجريب الأشياء ورفضها، ومن أساليب النجاح والفشل. «والفن» يبدأ بالضبط هناك، حيثما نكون قانونين على أن نفعل بطريقة أخرى مفارقة. وفى المقام الأول، فإننا عندما نتحدث عن الفن والإبداع الفنى فى اسمى صورهما، فإن الشيء الحاسم هنا ليس هو إنتاج منتج ما من المنتجات، وإنما هو يكمن فى أن المنتج تكون له طبيعة خاصة به، إنه

«يقصد» شيئاً ما، ومع ذلك فإنه ليس بمثابة ما يقصده»^(١) فهو ليس بمثابة جهاز من الأجهزة التى تتحدد وفقاً لفعليتها. كما هو الحال فى سائر هذه الأجهزة أو منتجات العمل الإنسانى. إنه بالتأكيد ليس منتجاً من المنتجات، أى ليس شيئاً ما قد أنتج بواسطة النشاط الإنسانى ليصبح ماثلاً هناك فى متناول الاستخدام، بل إن العمل الفنى يلجئ أن يستخدم على أى نحو كسان. فليس هذا هو الأسلوب الذى به يكون «مقصوداً»، ذلك أننا نجد فيه شيئاً من خاصية «كما لو» التى تعرفنا عليها باعتبارها سمة جوهريّة مميزة لطبيعة اللعب. فهو يعد «عملاً» لأنه يشبه شيئاً ما يكون ملحوظاً. فتماماً مثلما أن أية إيماءة رمزية لا تمثل ذاتها فحسب، وإنما تعبر عن شيء ما آخر من خلال ذاتها، كذلك فإن العمل الفنى لا يمثل ذاته من حيث هو شيء منتج فحسب. فالعمل الفنى يمكن تعريفه بدقة على أساس عدم كونه شيئاً قد تم إنتاجه الآن ويمكن إعادة إنتاجه مراراً وتكراراً، بل إنه على العكس من ذلك - يكون شيئاً ما قد أنتج على نحو لا يقبل التكرار، وتجلّى بأسلوب فريد. ولذلك يبدو لى أنه سيكون من الأدق أن نسميه إبداعاً (Gebilde) بدلاً من أن نسميه عملاً، لأن كلمة إبداع Gebilde تتضمن أن ذلك التجلى المثار إليه هنا قد تجاوز بأسلوب عجيب العملية التى نشأ فيها، أو قد أبعد تلك العملية إلى المحيط الخارجى، فهو شيء يتم إظهاره فى مظهره الخاص بوصفه إبداعاً مكثفاً بذاته.

وبدلاً من أن يُحيلنا ذلك الإبداع إلى عملية تشكيله، فإنه يطلبنا بأن نلهمه فى ذاته بوصفه تجلياً خالصاً، وما يعنيه هذا يمكن فهمه بوضوح فى حالة الفنون الوقتية بوجه خاص، فننون الشعر والموسيقى والرّقص ليس فيها شيء عادى مما يكون قابلاً للمس، ومع ذلك

نقل شيلي بعدئذ هذا الوصف إلى أساس نظرية الدوافع، وعزا السلوك الجمالي إلى دافع من اللعب يكشف عن إمكاناته الحرة الخاصة به على الحدود الواقعة بين الدافع المادي من جهة والدافع الشكلي من ناحية أخرى، وعلى هذا، فإن الفكر الجمالي الحديث قد أدرك تماماً «إسهام الذات» في الخبرة الجمالية، ومع ذلك، فإن خبرة الفن تقدم أيضاً ذلك البعد الآخر الذي تبرز فيه إلى الصدارة خاصية الإبداع باعتباره أشبه باللعب، وهي الخاصية نفسها التي تتمثل في كونه شيئاً «ملعوباً». إن الأساس الصحيح لهذه الخاصية في الإبداع ما زال يمكن التماسه في مفهوم المحاكاة بمعناه اليوناني القديم.

لقد ميز اليونان بين نوعين من النشاط الإبتحاجي: الإنتاج اليدوي الذي يصنع أدوات، والإنتاج المحاكي الذي لا يخلق أي شيء «واقعي»، وإنما يقدم تمثيلاً فحسب. وشيء ما من قبيل هذا المعنى قد حُفظ في لغتنا عندما نتحدث عن المحاكاة التمثيلية mimicry. إذ إننا لا نتحدث فقط على هذا النحو عندما نريد أن نصف إيماءات شخص ما أو نصف تمثيل التعبير المرتسم على وجه شخص ما، ولكننا نتحدث أيضاً على هذا النحو بوجه خاص حينما نصف أداءً يطوى على تقليد متقن لجعل الأسلوب المميز لسلوك شخص ما - سواء كان هذا التقليد استيعاباً فنياً لنمو يؤهيه ممثل، أم كان تشخيصاً يقوم به شخص آخر خارج مجال الفن، إن فكرة المحاكاة التمثيلية ذاتها تتضمن أن جسد المرء الخاص يكون وسيلة للتعبير المحاكي، وأن هذا الجسد - في حالة الفن - يقيم ذاته باعتباره شيئاً ما بخلاف ما يكون. فإن دوراً ما هنا يكون «ملعوباً»، وهذا الأمر يتضمن ادعاءً أو بطولجياً فريداً. غير أن هذا الأمر مختلف تماماً عن الانتماش للمسطح أو التعاطف الزائف

فإن قوام المادة الهشة سريعة الزوال التي صنعت منها تزيين ذاتها لدخل الوحدة للنسجة لإبداع ما - إبداع بيئي دائماً على النحو نفسه. ولهذا السبب فإننا وإن كنا بالتأكيد نتحدث عن الإبداعات والنصوص والمؤلفات الموسيقية وأشكال الرقص باعتبارها أعمالاً فنية في ذاتها؛ فإن هويتها الجوهرية تعتمد على فعل إعادة الإنتاج. ففي الفنون التي تعتمد على إعادة الإنتاج re-productive arts، يجب على الدوام إحياء تأسيس constitution العمل الفني بوصفه إبداعاً. والواقع أن الفنون الوقتية تعلمنا على أوضح نحو أن التمثيل لا يكون مغلوباً فحسب بالنسبة للفنون التي تعتمد على إعادة الإنتاج؛ وإنما أيضاً بالنسبة لأي إبداع مما نسعيه عملاً فنياً؛ فهي تحتاج لأن تتأسس بواسطة المشاهد التي تكون حاضرة بالنسبة له. ومعنى ما فإنها لا تكون مجرد ما تكون، ولكنها بالأحرى تكون شيئاً ما بخلاف ما تكون. ولكنه ليس شيئاً ما يمكن ببساطة أن نستخدمه لغرض خاص، ولا هو شيء ما مادي قد نصنع منه شيئاً ما آخر.

إن فعل القراءة هو من المسائل الواقعة على الحدود التي يمكن أن توضع لنا هذا بهلاً. وعلى وجه التحديد فما نمنا لا نقرا بصوت مسموع أو نتلو نصاً ما، فإنه لا شيء هنا يتم إنتاجه، تماماً مثلما هو الحال في الفنون التي تعتمد على إعادة الإنتاج. فعلى الرغم من أننا لا نخلق هنا [من خلال فعل القراءة] واقعاً مستقلاً جديداً، فإننا ندور مع ذلك دائماً وكنتنا نتحرك في ذلك الاتجاه.

لقد كان هناك دائماً ميل لربط خبرة الفن بمفهوم اللعب. ولقد وصف كاسط خاصية المتعة بالجميل باعتبارها حالة ذهنية من الخصاسية تتزامن فيها معاً ملكتا الذهن والخيال في نوع من التلاعب الحر، ولقد

كثير يلعبه الناس في مجال العلاقات الاجتماعية. فالتمثيل المحاكى ليس من نوع اللعب الذى يقدح، وإنما هو لعب يتواصل معنا بوصفه لعباً حينما تلغذه على المحمل الذى يريد أن يؤخذ عليه: أى بوصفه تمثيلاً خالصاً Pure representation وهذا هو الاختلاف النقيض بينهما. فعلى سبيل المثال نجد أن التعاطف الراهى الذى يكون مجرد لعب هو تـ... أظف يريد أن يكون موضوع تصديق، وهذا النوع من الادعاء يلح بإصرار حتى عندما نكون قادرين على إدراك أنه زائف ومصطنع. وفي مقابل ذلك، فإن المحاكاة التمثيلية لا تقتصد أن تكون «موضوع تصديق»، وإنما أن تُفهم بوصفها محاكاة، فمثل هذه المحاكاة ليست مصطنعة، أى ليست عرضاً زائفاً، وإنما هى - على العكس من ذلك - تكون بهجلاً إظهاراً صادقاً، بوصفه عرضاً. إنها محاكاة تُدرك فحسب على نحو ما تكون مقصودة، أعني «بوصفها عرضاً» as show، أى بوصفها مظهراً as appearance.

وحتى إذا حينئذ جانباً المشكلة المعويصة المتعلقة بوجود المظهر، فمن الواضح على أية حال أنه حيثما يكون هذا «الوجود الملعوب» محل نظرنا، فإن هذا العرض الظاهر لنا هو أمر يقتضى إلى البعد المتعلق بعملية الاتصال فلعب الفن باعتباره مظهراً هو أمر يتم إنجازه فيما بيننا. فالحاد طرقي عملية الاتصال بتخذ الإبداع ببساطة بوصفه إبداعاً، تماماً مثلما يفعل الآخر. وعملية الاتصال تحدث عندما تكون هناك مشاركة من جانب ذلك الشخص الآخر فيما ثم توصيله إليه - على ذلك النحو الذى لا يبدو فيه كما لو كان يستقبل جزيئياً ما يتم توصيله له، وإنما يشارك في هذه المعرفة بمجمل الموضوع الذى يكون في حوزة كل منهما، ومن الواضح أن هذا هو ما يميز الاتصال الأصيل عن المشاركة

المصطنعة. ففي الحالة الأخيرة فإن «المظهر» على وجه التحديد لا يمثل مظهراً مشتركاً لكلا الشريكين، وإنما يمثل خداعاً يكون مقصوداً لكي يظهر فحسب للآخر. ويجب ألا تغيب عن نظرنا الدالة الأنطولوجية للتمثيل المحاكى والمحاكاة، إذا أردنا أن نفهم المعنى الماهوى الذى يكون به الفن متمكناً لخاصية اللعب. إن التمثيل المحاكى هو عملية تقليد. ولكن هذا ليس له أية علاقة بالصلة التى تكون بين النسفسة والأصل، أو - فى الحقيقة - بأية نظرية يكون الفن مفترضاً فيها على أنه تقليد «للطبيعة»، أى تقليد لذلك الذى يوجد وفقاً لحسابه الخاص.

وإن قليلاً من التامل فى ماهية المحاكاة لكفيل بأن ينقذنا من سوء الفهم المطبق الذى تنطوى عليه النزعة الطبيعية، فالعلاقة المنطوية على محاكاة بمعناها الأصيل، ليست بمثابة تقليد نسعى فيه لأن نقرب على نحو وثيق قدر الإمكان من أصل ما عن طريق نسخة ما، فعلاقة المحاكاة - على العكس من ذلك - تكون نوعاً من الإظهار، والإظهار هنا لا يعنى عرض شيء ما كما لو كان برهاناً نبرهن به على شيء ما لا يكون متاحاً لنا بأية طريقة أخرى، فنحن عندما نظهر شيئاً ما، فإننا لا نقصد بذلك إظهار علاقة بين الشخص الذى يُظهر والمشء الذى يتم إظهاره، فالإظهار يتجه بعيداً عن ذاته، فنحن لا نستطيع أن نُظهر أى شيء للشخص الذى ينظر إلى فعل الإظهار ذاته. كما هو الحال بالنسبة للكاتب الذى ينظر إلى اليد التى تشير. فإظهار شيء ما يعنى - على العكس من ذلك - أن المرء الذى يتم إظهار شيء ما له يُظهر هذا الشيء لنفسه على النحو الصحيح. وهذا هو المعنى الذى به تكون المحاكاة إظهاراً، لأن المحاكاة تمكنا من أن نرى ما هو أكثر مما يسمى بالواقع، فما يتم إظهاره إنما

يُستخرج - إن جاز التعبير - من صيرورة الواقع المتكرر، فما يتم إظهاره هو فقط ما يكون مقصوداً ولاشئاً آخر، وهو باعتباره مقصوداً، يظل في إطار رؤيتنا، وهكذا يتسامى إلى نوع من الحالة المثالية، إنه لم يعد مجرد هذا الشيء، أو ذلك مما يمكن أن نراه، وإنما هو الآن يتم إظهاره وتعيينه بوصفه شيئاً ما - وهناك فعل من أفعال التحقق من الهوية - وبالتالي فعل من أفعال التعرف - يحدث وقتما نشاهد حقيقة ذلك الذي يتم إظهاره لنا.

وَمَا هو ملفت للنظر حقاً أن هذا الأمر يكون غالباً وأيضاً بجلاء حتى في حالة إعادة إنتاج الفن بطريقة آلية، فعندما نشاهد في الصحف المصورة تلك النسخ الفوتوغرافية البارزة معادة الإنتاج والتي يكثر تكرارها في هذه الصحف، فإننا من الملفات للنظر هو أننا نكون قادرين بصورة مذهشة لا تقبل الخطأ على أن نميز تمييزاً ما أو حتى لأكثر المشاهد واقعية من فيلم ما. وهذا لا يعني القول بأن الفيلم يكون لا طبيعياً بآلة حال، أو أن لوحة البورتريه الواقعية لا تكون مصورة بطريقة واقعية بما فيه الكفاية. فالحقيقة أن هناك شيئاً ما آخر يبقى حياً هنا حتى عندما يُعاد إنتاج لوحة البورتريه في صحيفة، فأرسطو محق تماماً في قوله: إن الشعر يجعل الكلى مرتباً على نحو يوفق ما يمكن أن يفعله السرد الأمين للوقائع والأحداث الفعلية التي تسببها التاريخ^(٧). ومن الواضح أن التصوير إلى صورة كما لو أنه، الذي يحدث في الابتكار الشعري والنشاط التشكيلى للنحت والتصوير - من الواضح أنه تصوير يتيح لنا شكلاً من أشكال المشاركة التي تبقى ببنى عن الواقع العارض بكل صمداته وظروفه الخاصة. فالتوثيق بالصورة الفوتوغرافية مثل هذا الواقع العارض - كصورة لرجل

قولة على سبيل المثال - لا يكتسب دلالة إلا داخل سياق محووف [بالنسبة للشخص المستقبل]. أما نسخة لوحة البورتريه المعاد إنتاجها فتكون لها دلالتها الخاصة بها، حتى عندما لا تعرف موية الشخص الذي تمثله، فهي لا تتبع لنا فحسب التعرف على الكلى، بل إنها لذلك توجدنا أيضاً بفضل ذلك الذي يكون مشتركاً بيننا جميعاً. ولأن ما قد أعيد إنتاجه هنا لا يكون بمثابة صورة فوتوغرافية واقعية، وإنما يكون فحسب لوحة لها خاصية اللعب، فإننا نكتنفنا كمشاركين. فإننا نعلم الكيفية التي تكون بها مقصودة، ونحن نتخذهما على هذا المحمل.

ومن هذا المنظور يمكن أن نحكم إلى أي مدى قد أصبحت حرفة الفن في عصر صناعة الثقافة أمراً غير ملائم، فهي صناعة تختزل المشاركين إلى مستوى المستهلكين المنقطعين. وبذلك فإن نوعاً من الفهم الذاتي الزائف يكون مطلوباً منا. فالمشاهد الضالض الذي يستغرق في ممتة جمالية أو ثقافية من مسافة آمنة، سواء كان في المسرح أو في صالة عرض موسيقى أو في خلوة القراءة على انفراد - هو ببساطة مشاهد لا وجود له^(٨). لأن فالشخص الذي يسلك هذا المسلك يسمى فهم نفسه. لأن الفهم الذاتي الجمالي هو بمثابة حالة من الاستغراق في نزعة هروبية، طالما كان ينظر إلى لقاء العمل الفني على أنه مجرد حالة من الالتفاتن قوامها الشعور بالتمرد من ضغوط الواقع من خلال استمتاع بحرية مزيفة.

إن المقارنة بين أشكال اللعب المكتشفة والمبدعة بواسطة الإنسان، وحركة اللعب الطليقة التي تظهرها وفرة الحياة - يمكن أن تعلمنا أن ما يكون على وجه التحديد محل نظر في لعب الفن ليس هو ذلك النوع من الإحلال لعالم حالم يمكن أن ننسى أنفسنا فيه. فلعاب الفن هو - على العكس من ذلك - مرآة تتجدد باستمرار

عبر القرون، ويمكن أن ينصر فيها أنفسنا بطريقة تكون غالباً غير متوقعة أو غير مألوفة: ينصر ماذا نكون، وما قد نكون، وما نكون مقتربين منه. أفلا يكون من قبيل اليوم أن ننظر - بعد كل هذا - أننا يمكن أن نفصل اللعب عن الجسد، وأن نسمح له فيحسب بمساهمات مضمولة خارجة على إطار الحياة الواقعية على نحو ما ننظر إلى وقت فراغنا الذي يصبح شبيهاً بتذكارات الحرية ضائعة؟ إن اللعب والجسد - أي غزارة ووفرة الحياة من ناحية، وقوة توتر الطاقة الحيوية من ناحية أخرى - يكونان مجدولين معاً بعمق. لكل منهما يتفاعل مع الآخر. وإن أولئك الذين قد أمعنوا النظر في الطبيعة الإنسانية قد أدركوا أن قدرتنا على اللعب هي تعبير عن أسمى صور الجنية، إذ أننا نتطلع لدى نيتشتمه قوله: «الإنسانية الناضجة: إن ذلك يعني أننا قد اكتشفنا من جديد الجنية التي كان يحياها المرء كطفل - في اللعب»^(١) ولقد فطن نيتشيه أيضاً إلى عكس هذا القول بالمثل، واحتفى بالقوة الخلاقة

الهوامش

الحياة. واللفظ - في حالة راحة البال المقدسة التي تميز اللعب.

إن الإصرار على التعارض بين الحياة والفن هو أمر مرتبط بنوع من الضبيرة بعالم مفتقرب. والإخفاق في إدراك المجال الكلي والمنزلة الأنطولوجية السامية للعب هو أمر يحدث حالة من التجريد تصحب عنا رؤية اعتماد كل من الحياة والفن على بعضهما بعضاً بالتبادل. إن اللعب لا يكون متعارضاً مع الجنية بقدر ما هو متعارض مع العلة القائلة للروح كالطبيعة، إنه شكل من أشكال الكبح والحرية في وقت واحد. وبالضبط لأن ما نلقاه في الأشكال الإبداعية للفن ليس هو مجرد تصدر الهوى الطارئ أو تصدر الفائض الغفل من الطبيعة؛ فإن اللعب يكون قادراً على تفلل كل أبعاد حياتنا الاجتماعية عبر كل الطبقات، والأجناس، والحظوظ المتجاينة من الثقافة، لأن هذه الأشكال من اللعب هي أشكال من هريتنا.

(١) ولها لبداً ديكارت الشهير في القسمة الثنائية، فإن العالم لا يحتوي إلا على جوهرين اثنين متمايزين تماماً وهما: النفس والجسم؛ فالنفس تتميز بالفكر أو الوعي الذي يستطيع أن يعي ذاته، وهذه النفس كجوهرة مفكر توجد في الإنسان فحسب، أما الجسم فيتميز بالامتداد، وكل ما في العالم من أجسام - بما في ذلك أجسامنا - ليست إلا من قبيل الجواهر المادية المتد في المكان، وعلى هذا البندا تستند نظرية ديكارت في أن «الحيوانات الآلة» مادام أن كل ما ليس بنفس هو مادة، مادام أن ديكارت يفترض أن الحيوانات ليس لها نفوس مفكرة أو واعي فالحيوانات إن تكون من قبيل الجواهر الممتدة الخاضعة لقوانين الحركة كسائر الأجسام الأخرى، فهي ليست سوى آلات شبيهة بالآلات التي يستعمل الإنسان، وإن كانت على درجة أكبر من كمال الصنع. وعلى هذا فلن افترضنا أن هناك صانعا مادها يستطيع صنع كلب فيه كل تفاصيل الشكل والحركة التي تكون للكلب في الطبيعة، لما أمكننا أن نميز بين هذا الكلب المصنوع وبين الكلاب التي نتبع في منازلنا.

(٢) المعنى المراد هنا هو أن العمل الفني ينطوي على قصيدة من حيث إنه يعرض بالتدرج نحو غاية أو غرض ما ولها لفة ما، ولكن وجود أو حقيقة العمل الفني - في الوقت نفسه - لا تكون مستنفدة في هذه القصيدة. ومن هذه الناحية يختلف صنع التناج الفني - على سبيل المثال - عن صنع الأدوات الاستهلاكية التي يكون وجودها برمتها مستنفداً في غرضيتها، أي في نظمها واستخدامها.

(٢) من الواضح أن جادامر هنا ينتقد فكرة «النزاهة الجمالية» بمعناها السلبي، أعني فكرة التأمل الجمالي الفزيه باعتباره تجريداً للجميل في نوع من التأمل الشاخص الذي يهدف إلى الاستمتاع به كما لو كان موضوعاً تتخلله عن بعد ولا نشارك فيه، فالجميل في هذه الحالة لا يمثل حقيقة مشتركة بيننا، حقيقة يمكن أن نتعرف فيها على شيء ما مطلقاً نتعرف فيها على أنفسنا في الوقت نفسه. وبدلاً من هذا المفهوم السلبي لوقفنا الجمالي إزاء الفن، يقدم لنا جادامر فهماً أصيلاً للفن يجعله منفصلاً في سياق حياتنا الإنسانية، ذلك من خلال مفهوم اللعب الذي يتجلى فيه مطلقاً تتجلى في الفن خاصيتان جوهريتان: هما المشاركة، والتعرف على الذات أو على طبيعتنا الإنسانية.

المراجع

(1) Potics 1451 b5-7 - Ed.

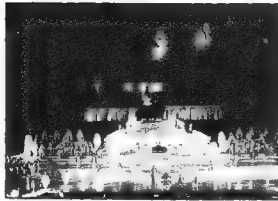
(2) Beyon'd Good and Evil, trans. by Walter Kaufmann New Yourk: Random House 1966).

Sec. 44 p.83 - Ed.



عابدة تعيد الحياة إلى حشيشوت!

استمر قبل بضعة أيام
توقف بأعجوبة ليلة المتاح
الأوبرا. كان كل شيء معداً
لاستقبال الشخصيات
الدعوة بمناسبة الاحتفال
بهذه الـ 125 eme Prem-
iere لأوبرا فيردي ،
كذلك مئات الأتوبيسات نقل
المشاهدين الآتين من العالم



أجمع، من صحفيين ومصورين من
كل الجنسيات. كانت حاضرة كذلك
أكبر القنوات التلفزيونية والوكالات
الصحفية الأكثر شهرة مثل رويتر
وسيجمان. وكان مناخ شديد
الخصوصية يخيم على المدينة

ولتأمين سلامتهم . لقد خطط السيد
رئيس المجلس الأعلى للمدينة كل
هذا ، لتكون الأخصر في أبهى
صورها كمدينة عالمية تحتضن ثلث
أثار العالم . تفقد بنفسه حالة
المدينة. حتى إضراب الحناطير الذي

بحماسة شديدة استعدت
الأخصر لاستقبال عابدة ٩٧.
علاوة على النظافة الدقيقة
للمدينة، أعيد طلاء الشوارع
وصارت في أبهى صورها.
كانت صور الرئيس ترفرف
على السورارى الكبيرة.
أضيئت أشجار المدينة
والأشجار التي تحف

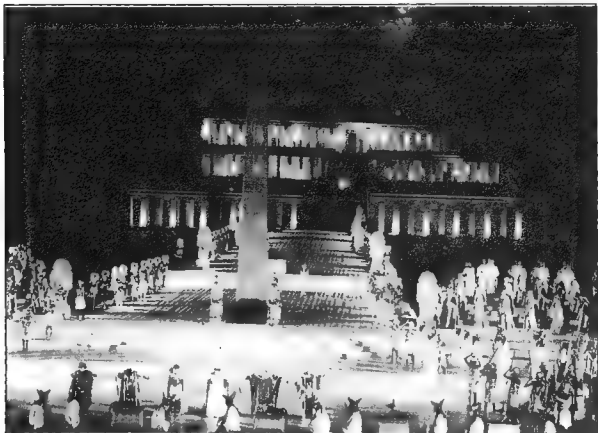
الشوارع المؤدية إلى المعبد - وقد تم
بناء مصول بين المطار والأخصر.
شيدت وزارة الدفاع جسراً يصل
حافى النيل إحداهما بالأخرى
لتسهيل الطريق على خمسة آلاف
مشاهد ينتظرون كل ليلة عرض،

بأكملها التي يهركها هذا الحدث. بل وكان يمكن أن نلاحظ أيضا بعض التشدد الذي يثير التعزيز البهر للأمن. في كل ركن من شوارع يقف رجل بوليس. لجان وتفتيشات منتظمة عند مدخل الفنادق المختلفة والاماكن الصامة الأخرى. كان الخوف من الحريق أو من وقوع أي محاولة إرهابية حاضرا في كل مكان. لكن الاحتياجات اللازمة كانت متخذة وجالبة للشعور بالطمأنينة في الاقصر التي استقبلت ٢٠٠٠ متفرج. كانت العروض ممتلئة بنسبة ٦٠ بالمائة كل مساء. كل الفنادق كاملة العدد. في الصباح ينتشر في الشوارع أسوار من الزنترين منزهين الفرصة ليزوروا المناطق المشهورة وكذلك السوق التقليدية. وما إن تبق الخامسة مساء حتى يعودوا إلى فنادقهم كيلا تفرتهم الاتوبيسات الخاصة التي أهدتها شركة شرق اليلتا للفق السياسي لتقلهم إلى المعبد. يبدو أن إيقاع البلد قد صار يضبط نفسه على إيقاع الأويرا.

حتى معبد حتشيسوت هو أيضا بفترة طويلة من الاستعدادات. منذ بداية شهر سبتمبر اشترك

مهندسون وفنيون من مصر ومن جميع أنحاء العالم في تجهيز خشبة المسرح والصوت. إنها الألمانية «نولسي» التي اختصت بتشديد الدرجات والخشبة وتجهيزات تعنية أخرى تم بناؤها مستعدة لاستقبال الجمهور بصورة أفضل. بالإضافة إلى الإنشاءات التي تصدرت للدخل والمساحات لعرض المنتجات المصرية وكافيتريا تقدم مشروبات وشنوتشات. اهتم السينوغرافي المخرج ١. كولونيللي بالديكور والملايس والاكسسوار. وقد تم تصنيعها جميعا في اوورا القاهرة ونقلت إلى الاقصر منذ الخامس والعشرين من سبتمبر. لم تبدأ عروض العرض كاملة في مكانها إلا في السادس من أكتوبر. قبل اليوم الأول للمعرض بستة أيام وقبل التجارب النهائية بأربعة أيام. كان العمل مقدرا ومتوقرا. وكان يبدو أن المهمة لا يمكن إنجازها. فقد اجتمعت على هذا المسرح الواسع فرق متعددة مختلفة قائمة من أماكن متنوعة وكان يبدو مستحيلا على المخرج والمنظمين الآخرين أن يصلوا في وقت قصير كهذا إلى تازاج حقيقي. ١. ماشينتا مصمم

الإضاءة و١. كولونيللي المخرج و١. فريادانو مايسسترو الأوركسترا ومهندس الصوت الإيطاليون كان عليهم أن يثلوا مشكلات كثيرة في وقت مضغوط خمس ساعات فنان يظهرين في ملابسهم مستطلين بالكورال والسوليست والديكور. وبالرغم من أن التجارب بدأت مبكر، فلم تذل بعض الصعوبات إلا في الليلة السابقة على الافتتاح. حدث ذلك أيضا بالنسبة لتجهيزات الديكور بدرجة أقل في اليوم الثاني من التجارب النهائية والصوت في مكان مفتوح واسع جدا كان أيضا يشكل قلقا كبيرا، لأن المكان المفتوح لا يتلاءم مع الصوت الكلاسيكي. وقد فُرض المكان على الفنيين استراتيجية شديدة الخصوصية. كان صوت الأوركسترا والكورال يصل عبر مكبرات موزعة حول الموسيقيين والمغنيين. أما السوليست، فقد تم التقاط صوتهم عبر ميكروفونات ملصقة مباشرة بملابسهم وكانت هناك درجات الصرارة المنقطة التي لاتسمع للفنانين بالبقاء طويلا في كامل ملابسهم. كما أعادت الفنيين الذين لم يستطيعوا ضبط معداتهم قبل



مشهد من أوروبا عابدة

مشحونا بالتوتر. كان المخرج يصرخ
أمرا في ميكروفونه غير راض عن
مسار الأحداث. هكذا كان حتما أن
تتوقف التجارب أكثر من مرة. لم
يكن يبدو على أى شيء أنه فى
أوجه، والتوتر الذى أصاب العديد
من فرق العمل المختلفة كان واضحا.

الجمهور، فى توزيع مجابهه وهى
الذى يعد مع ذلك التوزيع الأمثل.
اضطربنا لوضعها موزعة هنا
وهناك، وهذا يجعل الصوت للنقل
متداخلا بصورة ملحوظة «يشرح
أحد مهندسى الصوت. اثناء
التجارب النهائية: كان الجو

هيوط الليل. لكن الصعوبة القصوى
التي مروا بها كانت تكمن فى توزيع
الاماكن التي توضع فيها السماعات
الناقلة للصوت إلى الجمهور. «المكان
والسينوغرافيا كانا مؤسسين
بطريقة تجعل من المستحيل علينا أن
نضع حوامل السماعات امام

الجسر محفوف من الجهتين بسجاد أحمر مزين بحافة مذهبة . يبدو الشارع الذي يمتد بعمده جديدا . ليس فيه أية وسائل مواصلات ، لا سيارات أخرى تعبره ، رجال بوليس أحمرزون في زيهم يرشسون الأتوبيصات بحصصهم المضبوطة بحركات بطيئة وشبه متناغمة . تشبه حركات البالية . ينطلق رجال البوليس بنظراتهم العادة الثابتة كلما اقتربت سيارة منهم . ثم يترائى الریف الأخضر وحصول تصبب السكر الشامسة . جبل وادی الملوك له حضور طاق ومذهل . تنشر البلدة الصغيرة التي يمبرها الملوك ملامحها المدهشة البهوت بواجهاتها المظلية تعيد رسم حياة ملاكها ومآثرها .

الوصول إلى المعبد في السادسة و ١٣ دقيقة . تتوقف الأتوبيصات في جراج كبير وينسأل المتفرجون نحو النقصات . مازالت بعض المصلات مفتوحة عارضة متنتجة يدوية على الوالدين الجدد . وفي الطريق المؤدى إلى المسرح تقف قوائم فرعونية مزينة بالأزرق والذهبي يمكننا حتى أن نجد فيها سيراميك الحمامات . تبدأ الكافيتريا في الاندحام المتزايد .



بلهينيا فرماديز



المخرج ١ . كايوتيلي

في الخامسة وخمس وأربعين دقيقة جدا التحرك في اتجاه المعبد لأول مرة ستمبر الأتوبيصات الجسر الجديد الذي شيدته الجيش . هذا المعبور المميز والفريد للنيل (فالكوبرى) سيتم هدمه بعد أوبرا عابدة) يتم بخطى شديدة البطء .

خروج المفقون من هذه التجارب مرفقين جسمانيا وصوتيا . كان تاريخ ١٢ أكتوبر يقيم على انهماك الجميع كانه السيف على الرقاب .

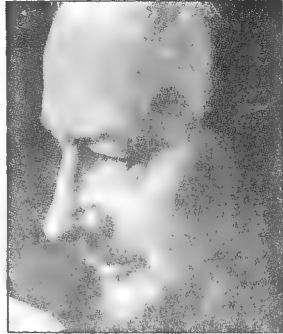
في المساعة الخامسة والنصف مساء بدأت أتوبيصات شرق الدلتا للنقل السياحي تمتلئ بالركسب . المربع مضطرب في الشوارع الرئيس وجرمه في الأقصر رجال البوليس

يسعدون الشوارع ويمنعون مرور السيارات . مازال الوقت نهارا ، لكن الليل سرعان ما سيهبط . الجو مشحون . الصحفيون يتكالبون على السيارة التي حجزت لهم . كاميرا ، قوائم آلة التصوير ، ميكروفونات في الأيدي . الحيوية في أوجها .



رئيس الأوركسترا جيانامير

موصول بالمعيد عبر لعبة ممرات
ماهرة تعمق المنظور وتصلحطب
الجمهور إلى قلب المعبد. تماثيل
لللمعة وللغرامة تزين درجات
السلام التي تقطع المساحات وتنبئ
على أساسها خشية المسرح ببهاء.
مصر القديمة حاضرة هنا بعظمتها
ووقارها. الإضاءة استثنائية وصوت
عايدة (ويلهيمينا فيروناندز) يدوى
عالياً. الفصل الأول رائع وكذلك
الآداء المميز لكل من ل.



جورجيني جيانامير

بلاد العالم . إنه مهووجان
للشخصيات السياسية.
في السابعة وبتوقيتين اتخذ
الجميع مواقعهم أخيراً على المقاعد،
ينطلق نور القاعة وتصل افتتاحية
عايدة إلى أذاننا . يتنطق المعبد من
الظلام في ضوء خلاب عندما يبدأ
غناء راداميس. شيئاً فشيئاً يمتد
الضوء ليصل إلى الجبل الذي يطلو
تريجييا أمام عيون المتفرجين
المتجمعين ذهولاً. المشهد رائع.

خلف الكواليس يستعد العرض،
الممثلون في ملابسهم، الكورال
يستدفئ والسوليسيت - المغنون
أبطال الأوبرا . يستجمعون تركيزهم
. في فناء المنصات وتدخل
الشخصيات الواحدة تلو الأخرى.

السادسة و٣٣ دقيقة. دخل
جون كوزرى لتوه. يجيب على
حوارات الصحفيين المصريين من
أجل التليفزيون، برحابة واناقة.
تصل شخصيات هامة أخرى من كل

شمسندوك، ج. جياكوميني، ر.
الوكيل وى، مصطفى.

الثامنة وثمانيتين. انتهت
الاستراحة وبدأ الفصل الثانى.
شيئا فشيئا امتلأت خشبة المسرح
بالبشر. إنه مشهد انتحار
راداميس على الجيش الأثيوبي.
يوجد على خشبة المسرح فى حدود
٨٠٠ شخص وملابس كثيرة بارقة
وملونة. لاتعود نرى لا المعبد ولا
المغنيين. الحدث الدرامى والديكور
قد استحصهما الإنفراط فى
الاكسسوار والاثمشة. وطبيعة
الإخراج ساكنة لا تخفف من هذا
الشعور بالثقل والاختناق الذى
يطرح نفسه هكذا. كل شىء يبدو
ثابتا وثقيلًا. باللفسارة! لحسن
الحظ فإن الفقرات الراقصة التى
قامت فرقة باليه أوبرا القاهرة أتت
لتنقذ الموقف.

التاسعة و١٢ دقيقة. يفرق
المعبد والمسرح والجبل الآن فى

ضوء أزرق بديع. شرائط كبيرة من
التل تعبر المسرح من الطرف للطرف
الأخر. مضادة بالأزرق هى الأخرى،
تبدو محاكية أمواج النيل. اختفى
الممثلون الصامتون. حلت محلهم
ممثلات صامتات. تعود الحركة أكثر
ثباتا. (معبرة عن حالة من الألوهية)
ويختفى المغنون ما إن يتوقفون عن
الحركة. وبالرغم من ذلك فإن
الانفعالات فى أوجها. وموسيقى
فيردى التى يتناولها السوايسيت
بامتياز تعمل المشهد على إكثافتها.
يقود أوركسترا القاهرة المايسترو
آ. جيانانو ويطربنا.

العاشرة وخمس وأربعين دقيقة
ينفتح الهرم الذى يتوج قلب المشهد
يرفق ليتلقى راداميس المحكوم عليه
بالصيص فيه حيا، وعابدة التى
تضحي بنفسها معه. يبدو وكأن
المعبد والجيل يدخلان فى اللعبة.
يرتفع صوت الأوبرا وقورا كأنه
يتحسر على هذا الحب الذى يكنه

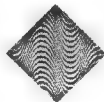
سنموت احثشيسوت والذى جعله
يبني لها هذا المبنى البديع. بالرغم
من الإرهاق الصوتى للمغنيين، فإن
النهاية مشحونة بالشاعر.

العاشرة وثمانى وأربعين دقيقة.
تحية الفنانين. التصفيق يدرى بلا
مغالة لكن الجمهور مشبع تماما.
هبة يتسلط الضوء على شخصية
وسط المشى للركضى. إنه الرئيس
يرحل بينما يختفى عن أعيننا،
تتجاذب أسماعنا ضجة آتية من
الكواليس. الممثلون الصامتون
يصرخون: بالروح بالدم نفديك يا
مبارك.

الصادية عشرة وعشر دقائق.
المنصات خالية مئات الأتوبيسات قد
امتلات لكن عليها الانتظار حتى يمر
الرئيس قبل أن يعبروا الجسر خطوة
خطوة متجهين نحو اللفنادق. هذا
العرض الأول سيبقى أثره فى أذهان
الكثيرين هذا المساء، بعثت عابدة
الحياة فى حثشيسوت.

لبنى أحمد

* كُتِبَتْ هذه المقابلة بالفرنسية. وترجمتها إلى العربية هدى حسنين



قالت الورقاء

سكّوني وقالوا لا تغنّ وكوّ سكّونا
«جبال سراق» ما سكّيت لغنت
• الحلاج •

قَالَتْ سَلَامًا
إِنْ تَقُمْ بِاللَّيْلِ
أَوْ تَكْسِرْ مَرَايَا الطِّينِ
أَوْ تَمْنَحْ إِلَى سَلَمِ الْبِنْفَسِ
أَوْ تُجَدِّفَ فِي خَضَمٍ غَيْرِ لُجِي، سَلَامًا
إِنْ تَغْشَاكَ الْعَبَانُ
أَوْ الْمُثُولُ بِوَهْجِهِ وَشُفُوفِهِ

حَتَّى انْخَطَفْتَ
فَصِرْتَ رِيْشاً فِي الْخَرِيفِ
تَتَبَّعُهُ فِي شَيْبٍ
وَتَفْرُقُ فِي نَدَى غُصْنٍ
وَتَتَمَلُّ مِنْ شَدَى كَأْسٍ
سَلَاماً

إِنْ تَلَبَّسَكَ الْغِيَابُ أَوْ الْمَسَاءُ
فَصِرْتَ مَحْجُوباً
عَنِ الْأَنْوَاثِ
تَنْسَى مَا الْغَرِيبُ
وَمَا الْغَرِيقُ وَمَا النَّدِيمُ
وَمَا سِوَى ظِلِّي
سَلَاماً

إِنْ أَتَاكَ الْأَرْضُ مِنْ كُلِّ الْفُصُولِ
وَأَنْتَ تَشْهَدُ فِي الْحَصَى
مَعْنَى الْجِبَالِ
وَإِنْ أَتَاكَ الْبَحْرُ مِنْ كُلِّ الرِّيَّاحِ
وَأَنْتَ تَهْوِي فِي الرَّدَاذِ

وَإِنْ أَتَيْتَكَ الدَّالِيَّاتُ مِنَ الْجَنَانِ
وَأَنْتَ فِي سُكْرِ
عَلَى ذِكْرِ الْحَبِيبِ
قَالَتْ سَلَامًا

أَنْ تَرَى أَوْ لَا تَرَى
أَنْ لَا تَمَسَّ وَأَنْ تَمَسَّ
فَمَا لَنَا . . قُرْبٌ وَلَا بُعْدٌ

عَنِ الْكَرَمِ
الَّذِي مِنْهُ اسْتَقَيْنَا
وَأَنْجَدَبْنَا وَاخْتَفَيْنَا
بَيْنَ مَاءٍ فِي الرَّحِيقِ
وَبَيْنَ نَارٍ فِي الْحَرِيقِ

المغرب

الحواجز

ذاك القط لم أره من قبل، له وجه عريض الفكين وشوارب طويلة ناعمة. كانت الشمس متسلطة على الأرجاء بضوئها الساطع، والقط على حافة السور يتحرك في تناقل، استمر في ابتعاده... قبع في ركن، احسست بأسى، وذاك القط هناك.

في المساء، أخذت أتصفح كتاب الكيمياء، لم أر في الأوراق سوى غمامة كثيفة، وصوت أمي يسرى في أذني قائلة: اعتمد على نفسك، ثم تقول: إذا فشلت أطلب مساعدة الغير، دعكت جفوني، ثم حدقت حولي، رأيت جدران حجرتي، أنا وحدي، وعلى الجدار بمواجهتي ساعة الحائط المستديرة ويجانبها صورة الحصان بعينيهِ الجاحظتين وعرفه الهائش يجري محاولاً اجتياز حبل قائم، وفي الركن البعيد كان سريري.

قبضت على سماعة التليفون، أخذت أدرك مؤشر الأرقام، قلت بصوت مرتعش: أبو خليل، سمعت صوته هادئاً يسألني عن الحال، قلت له بأنني لا أستطيع التركيز والامتحان كما يعلم بعد أسبوع وسيبدأ بمادة الكيمياء التي أكرهها، فعرض كما تمنيت أن أذكر معه، واتفقنا أن نبدأ بالفصل الرابع لأهميته، ثم سألقته عن موعدينا، فكان رده قصيراً حاسماً: غداً.

أمام شقة إبراهيم وقفت، ضغطت على زر الجرس مرات... انفرج الباب، وظهر إبراهيم.

قال : أهلاً وسهلاً.

ثم قال: تمام.. جئت في ميعادك.

وأشار لي بأن أدخل. وجدت أمامي حائطين يكونان ممرا ضيقا، وكان هناك شبك مفتوح على يساري، عندما حازيته هب منه تيار من الهواء البارد جعل ثيابي تنتفخ، ووجدت نفسي أسرع نحو الشباك. قبل أن أقفله اتجهت عيوني إلى أسفل، نحو الشارع، كان الشارع بعيدا ومنظره مفايرا. التفت إلى إبراهيم، كان يضحك... ثم قال: الحال هنا ليس كما في دوركم الأول، هزيت رأسي، ثم تبعته إلى غرفته. بدأنا للذاكرة، واستطعت التركيز، ووجدته يضارعي في حفظ المعادلات، وتصايحنا فرحا عندما سمعنا النكات العشرة للساعة وقد انتهينا من الفصل الرابع. صفحة واحدة قرأناها من الفصل التالي، صفحة واحدة، وتلاه إبراهيم، ثم قال بأن غرفة شيماة لصق غرفته، ثم اتجه للشرقة، أهل منها محدقا في الشقة الجاورة، وصوته يعلو في تساؤل عما إذا كانت ساهرة لتذاكر مثلنا. عندما عاد إلى داخل الغرفة، أخذ يتكلم كثيرا، ضاع الوقت. طلبت من إبراهيم أن أخرج، فسألني هل سأجي مرة أخرى فتهرت من أن أجيب. وقفت عند باب شقة شيماة المواجه للسلم، كان ضوء يتلاعب على زجاج الشراعة، ضوء لا يمكن الجزم بأن مصدره من داخل الشقة، وسمعت صوتا من خلفي، كان إبراهيم يحدق في قبل أن يقفل باب شقيقته. في غرفتي اكملت المذاكرة، وانتبهت إلى إشراقة الصباح، فاخذت اصفى، ثم امتدت يدي إلى الرف، أمسكت التمثال الذي يحبه أبي، المرأة العارية، وأخذت أتمس الجسم المعدني.

جاضى إبراهيم، عرض أن نذاكر ثانية في شقيقته، لماذا عنده؟ هممت أن أرفض، لكنه جذبني من يدي. أثناء صعودنا، التفت إبراهيم نحوي قائلا: ما هي أخبار الملوخية؟، لم أفهم ما المقصود من كلامه المفاجئ. تلك المرة، في غرفته، كان يتعلم في ترديده للمعادلات، وكل حين يتركني ليطل من الشرقة، لا أعرف كيف أصبح الوقت ينقضى بيظه.

قال إبراهيم : نأخذ لفة.

وأوضح بأنه يريد القيام بفسحة في شوارع الحي.

عند السلم، انفتح الباب المواجه له، باب شقة شيماة، وخرج أخوها، لحظة أن رأنا هتف بصوت غريب، لم نعرف إذا كان يزيم فيينا أو يحيينا، ومن خلفه كانت شيماة.

قالت له: أنت الأصغر... فاسمع الكلام وانزل.

بالفعل نزل درجتين أو ثلاث، ثم توقف، وأخذت عيناه تتفحصنا وإبراهيم اقترب منها، سألها عن حال المذاكرة، فأخذت تشتكي من صعوبة بعض المواد، وعندما انتهت إلى وجودي أخذت خطوة نحوي.

قالت : أهلا بالأبن الوحيد للوالدية.

قلت لنفسي بأنها ستهزأ بي، الكثير سبقوها. سألوني لماذا ليس لي أخ أو أخت، لماذا اكتفى أبي وأمي بي.

لكنها قالت: طبعاً.. كل اهتمامهما بك.

ثم قالت: لن تتفوق علينا ككل سنة.

كانت تقول كلماتها، وهي تبسم، ويريق بنى عينيها السوداوتين.

وسمعتها تقول: سأفوق أنا عليك تلك المرة.

قلت: سنرى.

فقلت كلمتي: سنرى

واتجهت إلى السلم، وهي تتحدى أخيها أن يسبقها في النزول، في حركتها تلك لامستني، وأحسست حرارة تسرى في جسدي. واقترب مني إبراهيم، حقق في... رفع سبابته بمستوى وجهي، كان سيحذرنى من شيء ما، لكنه لم يقل كلمة.

في شوارع الحي، انقضى الوقت في فسحتنا، وبدأت الشمس في الغروب. وصادفنا غلام، كان يمسك بسلسلة معدنية يلتف طرفها الآخر حول كلب ضخّم بشعر أبيض هائش، وتصايح إبراهيم في سخرية بالغلام الذي أطلق كلبه. وأخذ يحثه أن يهاجنا، فأخذت خطوات للخلف، ولم يتحرك إبراهيم من مكانه، وعندما وصل الكلب، شربه إبراهيم على أنفه، فتوقف الكلب عن هياجه. أخذ ينظر بعينين زائفتين إلى إبراهيم، ثم عاد إلى الغلام.

وقال إبراهيم للغلام بصوت عال: اسمع النصيحة واشترى حاجة تنفّك بدلا من ذاك الكلب الجبان.

ثم التفت لى وقال: ما أخبار اللوخية؟

وأنا، شعرت بالخزي من خوفاي، ومن ضالّتي بالمقارنة بإبراهيم الفارع البنية.

عند باب شقتنا، كان الضوء شاهبا، لكنني رأيت ذاك القط بالقرب، كان يحوم حول شيء ما، أظن أنها قطة صفراء.

رايت أباي يمسك بيد أمي، وقفت محبكا، عندما انتبه أباي إلى وجودي أقفل أمامي باب غرفتهما، وأحسست الحرارة تسرى ثانية في جسدي. في غرفتي، كانت نافذتي مغلقة الزجاج، وقفت أمامها، لم أر سوى جانب من المستشفى الذي يقع في مواجهتي وجانب من الجمعية التعاونية التي بقرية، ولم أر أحداً في المساحة المكشوفة لى، ولم أسمع صوتاً ولو ضعيفا هامسا، كانت نافذتي بزجاجها حاجزا بيني وبين ما يقع خلفها، ورفعت يدي بمستوى النافذة، أخذت انقر بأصابعي على زجاجها، وانقر. سمعت خطوات أمي تقترب من غرفتي...، وقفت ورائتي، وأنا لا أزال انقر على النافذة، سألتني بصوت

هادئ عن ماذا أفعل، فابتعدت عن النافذة، وأنا منكس الرأس، فعلا صوتها قائلا: لماذا لا ترد؟ ويدخل أبى، لم يعترض عليها بعدة كما حدث كثيرا من قبل، لم يفعل سوى أن طهّب على كتفى. عندما رفعت رأسى، رايت أبى وأمى ينصرفان وكل منهما يمسك بيد الآخر.

بعد امتحان الكيمياء، وبينما أنا فى الطريق، أحسست برضاء عن النفس، وهود، بالرغم من ازدحام الناس والسيارات المسرعة. فى مدخل العمارة، رايت شيما، عاجلتنى بسؤالها عن إجاباتى، أخبرتنى بأنها تريد الاطمئنان على تفوقى، قلت: الحمد لله. أظهرت لى ورقة امتحان مدرستها، وأخذت تسرد إجاباتها... قلت: تماما، كركرت ضحكاتها، ثم سألتنى عن رأى فيها وهل هى معقولة، عندئذ سمعنا صوت أقدام، كان إبراهيم، بدا عليه الغيظ، واتجه إلى السلم، لم يحيينا. وقالت شيما بأنه يجب الاهتمام بكل المواد بنفس الدرجة، ثم أسرع نحو السلم، صعدت أمامى، كان ذيل فستانها يتمايل على ساقها ذات الجورب الغامق.

رايت ذاك القط العريض الفكين، طالت شواربه، ودائما ما أراه مع تلك القطعة.

نادانى الأخ الأصفر لشيماء كى تلعب، ومن بعده إبراهيم الذى قال بأننى ألعب دائما مع الأصفر منى سنا، وتجدانى أن ألعب ضده، منعتنى أمى من النزول قائلا: عليك بالراحة بعد الانتهاء من الامتحانات، ثم أعطتنى دويار، وهى تشير إلى كتفى وكراريسى المتناثرة، فأخذت أجمعها وأربطها، بعد أن انتهيت أخذت أرسم فى صفحة كبيرة بيضاء، على اليسار شجرة، وفى المنتصف رجلا طويلاً قوى البنية، وملامح وجهه حزينة وهو ينظر إلى قرص الشمس الذى يوجد فى أعلى اليمين، وجدت أبى يقترب، ويتأمل صفحتى.

قال: هذا الرجل يقرّب شيتا ما.

ثم قال: ترسم جيدا ولكنك لا تستطيع إكمال لوحة بكل تفاصيلها.

فى المساء جاأنا زائر، همست أمى بأن ذاك الرجل رزقه ما شاء الله، وعندما سألتها عن عمله، ردت بأنه مسئول عن الرسم وما شابه فى مجلة حكومية، وأمرتني أن أشتري ألين فالرجل صاحب مزاج. رفقت الرجل من خلال الباب الموارب، كان يرتدى بالرغم من حرارة الجو بذلة، أزرق غامق بخطوط طولية سوداء، وقميص ضيق بياقة متسقة مفتوحة ليظهر لحم رقبتة السمينة، قلت لأمى بأن مظهره كرجال الأعمال، وضحكت، وهى حدثت فى وجهى... ثم قالت بأن هذا ليس وقت الهزار، ثم أمسكت بالصينية التى عليها الفنجانين، وقالت بصوت عالى التبرأت: هيا بنا لترحب بالرجل.

قال الرجل: لماذا توقفت عن رسم اللوحات؟!

فرد أبى بصوت حزين: والله كان مشروعى ولكن..

- فرصتك جاءت الآن.

- فرصتى أن أعمل معك!

- نعم.. النهار معى وبعد ذلك للوجات.

- مرتبى لا بأس به.

- تعمل أنت فى قطاع خاص يستنزف وقتك كله.. ولتعرف الآن ماذا ستقول الزوجة.. ما رأيك؟

- أنت تريد أن يعمل فى الحكومة، وينقص مرتبه والحاجات تزيد أسعارها!

- لكنه سيكون بعد الظهر فى البيت، وبعد شهر قليلة قد تمكن الظروف أن أرقبه فيزيد مرتبه عما يأخذه من الشركة
القطاع الخاص التى يعمل بها الآن.

- والله فرصة إذا كان مرتبه سيزيد وأيضاً سيفضى نصف اليوم هنا.

- زوجتك توافقنى.. ما رأيك يا استاذ؟

- فقال أبى: لا.. أنا مستريح فى عملى.

بعد ذهاب الرجل، تكلمت أمى مع أبى كثيراً، وكان صوتها يعلو عندما تقول بأنه لا يريد أن يقضى نصف اليوم معنا،
وقال أبى: كلام الرجل أن زيادة المرتب احتمال.. قد يتحقق وقد لا يتحقق، ثم أخذ يردد كل حين: أنا مستريح. ذاك المساء،
لم يخرج أبى كعادته، وأقبل أمامى باب حجرتهم مرة أخرى وأنا ممسك بالشهادة، كنت أسرع فى خطوى.. ورايت
إبراهيم، تقدمت نحوه، أطلعته على درجاتى، عندما سألت عن درجاته تلثم، وحاول إخفاء الشهادة التى يمسكها، عندما
مدت يدي نحوها، تردد فى إعطائى إياها، ثم تركها لى. وجدت درجاته كلها منخفضة، وعلى الأخص مادة الكيمياء.

قلت : عجيبة!

لم يبد اهتماماً ، وسمعته يقول: كالعادة تفوقت علينا.

قلت : طبعاً.

قال : تلك المرة الفرق بينك وبين شيماء ضئيل.

قال كلماته السابقة بصوت عال، كان يفخر بها، وتوحي كلماته بأنه يتوقع تغلبها المرات الآتية.

قلت : لكنى لا أزال المتفوق عليكم جميعا.

وجدته يدفعنى، وهو يقول بإننى هكذا لا أستطيع مجاراتهم فى اللعب وذلك أحرص على التفوق عليهم فى الدراسة، ثم دفعنى ثانية، وخفت أن يقول بانى جبان أيضا، فدفعته، كنت أتوقع أن يبدأ شجار بينى وبينه، لكنه حذر فى.

وقال : اليوم نلعب.. أنت فى فريق وأنا فى فريق.

كان يتحدانى، نفس التحدى الذى رغب فيه من قبل مرات، وكنت أتهرب منه.

قلت : اليوم سنرى.

أنا الذى اخترت ألا يشمل فريقى سوى أربعة لاعبين، أما الفريق الخصم فكان يتكون من إبراهيم والأخ الأصغر لشيماء وثلاثة لاعبين آخرين، كنا أربعة فى مواجهة خمسة. واستطعت تسجيل هدف، قال إبراهيم: حظ. وعندما سجلت الثانى لم يتكلم إبراهيم، وثالث، فبدأ الغيظ على إبراهيم، وأنا أصبحت لا أبالى بتسجيل أهداف أخرى، وكلما استطعت الاستحواذ على الكرة كنت أركلها بقوة خارج حدود الملعب، فيجربى أحد أفراد الفريق الخصم وراها، ويعود لأمثا بها لنعادو اللعب. وشيماء كانت تتابعنا من شرفتها، وعيرت إبراهيم وأخاها بهزيمتهما، ثم تبسم، أعلن ابتسامتها كانت لى. وفى مرة ركلت الكرة بقوة، لكن الاتجاه كان إلى أعلى، وتجاوزت الكرة فى ارتفاعها الدور الأول والثانى لعمارتنا.. ووصلت إلى متناول يدى شيماء التى تلففتها، وانصرفت إلى داخل الشقة وهى تضحك. هكذا أصبحنا بلا كرة، ووقف رفاقى فى اللعب منهولين. أنا قلت: سأتى بالكرة، وتركتهم فى ذهولهم. وأنا أصدق، كنت أحس نشوة، ورايت جميع أبواب الشقق مغلقة وأيضا جميع الشراعات بحولجزها الزجاجية التى لا تبين ماورأها، فى نشوئى أخذت أنقر بخفة الأبواب وأنشراعات. عند باب شقة شيماء، بمجرد أن نقرته انفتح، وظهرت شيماء وهى ممسكة بالكرة، وقفت أمامى لحظة، ثم جرت نحو غرفة ما، وتبعتهما بالرغم من سماعى لصوت حركة فى الشقة. فى الغرفة رمت شيماء الكرة أسفل سرير ووقفت بينى وبين الوصول إليها وكانت ابتسامتها لاتزال، واقتريت... وأنا أنزل، والكرة بين يدي، كان أخو شيماء يصعد، سألنى: لماذا تأخرت؟! لم أرد، تجاوزته، وأنا أتابع نزولى فى قفزات، وسمعت صوتا من خلفى وهو يقول: لماذا تسرع هكذا؟!

فى ذاك اليوم استكملنا اللعب، وانتصر أفراد الفريق الخصم، أحرزوا سبعة أهداف، بينما توقف رسيد فريقى عند ثلاثة.

تأليف: جون ويلسون ت: شاكر عبد الحميد

يحسن بنا أن نفهم الدور الذي يلعبه المسرح داخل سيكولوجية الإنسان، من خلال فحص الجذور الخاصة بالمسرح، وما أقصده بذلك، ليس هو الإشارة إلى تاريخ المسرح، كما يتم تعليمه في العادة. بل الإشارة إلى الأسس الفريزية والأنثروبولوجية للدوافع التي أدت على نحو حتمي إلى ظهور الدراما والأوبرا في المجتمع الإنساني عامة فهل يمكننا أن نكتشف بشائر الأداء الإنساني في سلوك الحيوان؟ هل هناك خصائص معينة أو قدرات خاصة في المنح البشرية تعمل على تعزيز ارتقاء فنون الأداء أى تعزيز الاستمتاع بها؟ هل يمكننا الوصول إلى استيعاب خاصة حول الوظائف الاجتماعية والنفسية للأداء من خلال ملاحظتنا للطفوس الخاصة بالمجتمعات التي يطلق عليها المجتمعات البدائية؟

وأخيراً هل تكتشف الموضوعات الرئيسية المتكررة (التيماث) في الأعمال الدرامية الكلاسيكية والشعبية عن أى شيء يتعلق بالانشغالات والتخيلات الجوهرية للكانائن البشرية؟ هذه عينة من الأسئلة التي سينصب عليها اهتمامنا في هذا الفصل.

اللعب والتخيل Play & Fantasy

يعتبر اللعب واحداً من أكثر جذور أو أصول الأداء المسرحي وفسوحاً. فكل الثدييات، خاصة ما تسمى واحدة الرئيسات Primates^(١) تحب أن تستكشف البيئة المحيطة بها، وأن تمارس مهارات فطرية، وأن تختبر حدودها وإمكاناتها الجسمية العقلية. إن القيمة الباقية لمثل هذه الفزعة الفريزية هي من الأمور الواضحة بذاتها فمن خلال وسائط اللعب يصبح الحيوان على الفة

جذور الأداء الفني*

* جزء من كتاب يصدر قريباً بعنوان «سيكولوجية فنون الأداء» .

بالبيئة، كما يصل إلى التحكم فيها، فاللعب يزوده بمجموعة متنوعة من الخبرات والممارسات الحسية الحركية المهمة، من أجل استمرارية الحياة.

عندما يشترك قردان صغيران في محاكاة معركة فإنهما، من ناحية يرسخان شكل السيطرة (بتحديد من هو الزعيم) ومن ناحية أخرى، يجهزان المهارات التي قد تكون مطلوبة يوماً ما في معركة حقيقية. إما في مواجهة عضو منافس أو غريم، من نفس نوعهما، أو في مواجهة أعدائهما الطبيعيين الآخرين. إن اكتساب الخبرة هو الوظيفة الأكثر عمومية وشعولاً للعب فلا يوجد إلا أدنى شك في أن لعبة مثل «القط والفار» إنما تدور حول من هو المسيطر في هذه اللعبة، فالقط يترك فريسته تهرب، ثم يستعيدھا مرة أخرى وذلك على نحو متكرر، وذلك حتى يكتسب ممارسة مفيدة في سلسلة عمليات الصيد التالية. وتكتسب مثل هذه الممارسات على نحو جيد فقط عندما لا يكون الجوع ضاغطاً على القط بشكل مباشر.

ويعتبر اللعب المنفرد الذي يقوم به طلل، عندما يتسلق شجرة، أو يقوم به كلب، عندما يطارذ كرة مثلاً نوعاً من الممارسات المماثلة للمهارات وتعلماً خاصاً أيضاً لقوانين الطبيعة، من أجل الاستفادة بهما - هذه الممارسات وهذه التعليم - في مناسبات تالية في المستقبل. وليس من قبيل المصادفة، أن الأعمال الدرامية يطلق عليها أيضاً نفس الاسم **Plays** (٧) وذلك لأن الخبرة المتزايدة بالحياة والاستعادة المتزايدة لها يمثلان بعض المكافآت الخاصة التي تقدمها هذه الأعمال.

لكن اللعب ليس مجرد نشاط جسمي، فبسبب وجود عقول على درجة عالية من التقدم لدينا، توفرت لنا قدرة فطرية على اللعب العقلي وتوفر لدينا ميل خاص نحو هذا اللعب، ونحن نسمى هذا اللعب العقلي تضييلاً.

والشخص الذي تتاح له الفرصة للملاحظة الأطفال وهم يكبرون سيندهش بدرجة كبيرة من تلك السهولة التي يتمكنون من خلالها من ابتكار ألعاب صغيرة وابتكار ألعاب وأصقاء خياليين، وأعداء، وجنيات، ووحوش، ومن حديثهم مع النباتات والحشرات في الحقيقة، ومن تعاملهم مع الألعاب غير الحية باعتبارها كائنات حية. وهذا ليس نوعاً من الجهل، وليس علامة على الاجترار **Autism** أو الانفصال عن الواقع أو الفصام، بل هو، على العكس من ذلك، نوع من النشاط الإبداعي والصحي شديد الرقي، وهو المكافئ المعاش العقلي للعب. وتمتد القدرة على توليد ومعالجة الصور المركبة داخل عقولنا - ربما بما يفوق كل قدرات الإنسان الأخرى - المستولة عن البروز السابق للإنسان داخل الملكة الحيوانية. ولأسوء الحظ فإنه يبدو أن هذه القدرة على التخيل يتم فقدانها على نحو تدريجي، أو على الأقل يتم قمعها، مع نمونا في اتجاه «التضيق» مع تحولنا إلى كائنات «مسئولة» واعية بذاتها. ويعتبر المسرح والأفلام بالنسبة للراشدين نموذجين للمناخ الأخيرة، المقبولة اجتماعياً، للتعبير عن غريزة اللعب العقلي هذه.

كما ذكرنا في الفصل الأول، فإن واحدة من أكثر الوظائف أهمية للمسرح في المجتمع الإنساني تتمثل في أنه يمنحنا خبرة بالواقف التي لاتواجهها كثيراً في

ولكنها مؤقّتة (ولذلك فهي أمانة) للمشاعر. ولأنك إن التمايل (يفعل الموسيقى) يقوم بنفس الطريقة بالإبدال أو التحويل الخاص لوجودنا المتمثل في بقائنا الجسمي في حالة جلوس طويل الأمد، فالموسيقى هي حالة من التحويل بعيداً عن حالة التسليم الانفعالية النعنية التي تكون عليها كل يوم في حياتنا الدنيوية.

لقد ناقشنا المكافآت التعبيرية والتفيسية للأداء. وقد لوحظ لدى الثدييات (واحدة الرئيسات) غير الإنسان أن الصيحات الصوتية الإيقاعية المرتفعة، والتي يتم رفعها إلى أقصى ذروة لها، يعقبها نشاط بديل (مثل ضرب الصدر باليدين لدى الغوريلا طائفة الجبال) وأن هذه الاستجابة هي استجابة شائعة في حالات الاستثارة القوية. وقد تكون هذه الاستجابة عبارة عن «عدوى اجتماعية»، فهي تطلق ردود أفعال مماثلة لدى أفراد آخرين في الجماعة، خاصة لدى الذكور الراشدين. وبالنسبة للإنسان الذي يراقب هذا السلوك، قد تبدو مثل هذه الاستجابات مماثلة للشكل السلوكي الخاص الذي نسميه «الاستعراض» إن تماثل هذا مع المشهد الخاص «بتيّنور» إيطالي، يكمل نغمة معينة، فيندفع الجمهور في حالة تصفيق كبير استحضاراً لادائه هو من الأمور ذات الجاذبية الخاصة هنا. وكلما زادت فترة النشاط الصوتي التي يسمح خلالها بتكوين التوتر، زاد النشاط اللفظي في نشاط الاستحسان النهائي هذا لدى الجمهور.

إن الأداء الحي ليس مجرد محاكاة للسلوك اليومي، إنه عبارة عن منشط أو حفاز بيولوجي Biological Stimulator (Pradier, 1990) لمنمما يؤدي

الحياة الفعلية، خبرة بديلة بالنسبة للممثلين، وخبرة بديلة بعيدة عدة خطوات أيضاً بالنسبة للمشاهدين، وهذا يفسر ذلك الشبوع الكبير لموسوعات رئيسية تيمات خاصة بالرعب والكوارث والافتصاب والموت وغيرها من الموضوعات المقيفة في الأفلام والمسرحيات. فهي موضوعات لا نمر بالخبرات الخاصة بها كثيراً في حياتنا اليومية العادية.

إن موتنا الخاص مثلاً، هو من الأمور التي تصدث للمرء مرة واحدة في الحياة، كما أن موت الأشخاص الحميين بالنسبة لنا هو من الأمور نادرة الحدوث. ولذلك ليس من المثير للدهشة أن نكون في حالة سعي من أجل إعداد أنفسنا بشكل ما لمثل الأحداث الاستثنائية الطارئة، وأن نستعيد استجاباتنا المسكنة لها، ومن ثم نكتسب تحكماً أفضل في هذه الأحداث، من خلال التخيل واللعب، ويعتبر المسرح أحد أشكال البحث عن مثل هذا الإعداد للذات. يشتمل أسلوب «السيكودراما» الذي حاز على شعبية كبيرة، في كثير من أرجاء أمريكا وأوروبا، على الاستخدام العلاجي للوظائف الاستكشافية والاستعدادية للمسرح، فمن خلال تمثيل الأنوار ومحاولة البحث عن حلول للمشكلات الخاصة بالعلاقات الإنسانية، في المناخ الأمن الخاص بالمعادية النفسية، يمكن للمرء (أو العملاء Clie أو الزبائن كما يطلق عليهم اليوم في أغلب الأحوال) أن يمارسوا المواجهات المتبادلة بين الأشخاص، دون أن يتعرضوا للعقاب - على نحو مؤذ - عندما يرتكبون خطأ ما. وتقدم الموسيقى بأداء نفس الأثر بالنسبة للانفعالات، إنها تقدم إثارة قوية

الممثلون والمغنون والراقصون أدوارهم بكفاءة، فإنهم يقومون فعلاً بإطلاق الطاقات لدى المتلقين لفنهم. ومن أعراض هذا التنشيط الجسدي التصفيق، والتصفيق، والصراخ، وضرب الأرض بالقدمين، وهي أعراض تظهر لدى المتلقين، الذين تم تحريكهم، فعلاً بفضل هذا الأداء. وقد لاحظ براديسير Pradier أن هذا هو مايفرق بين مشاهدة الأداء والحلم. فخلال الأحلام يكون الجهاز الحركي مفصولاً ومعزولاً وذلك من أجل منع أى تعبير جسدى عن الأشكال السلوكية التى يتم تصنيعها فى المخ^(٣). أما النشاطات الخاصة خلال الألعاب الرياضية فهي تكون تقريباً على العكس من ذلك، حيث تتم إثارة النشاط الحركي بينما تبقى الوظائف المعرفية الأخرى فى حالة راحة إلى حد كبير^(٤). تستعيد فنون الأداء (خاصة الأشكال الحية منها كالمسرح فى مقابل الأنواع التكنولوجية منها كالأفلام والتلفزيون) ذلك التكامل الخاص بين العقل والجسم وتظل فى نفس الوقت محافظة على الشكل الشبيه باللعب الخاص بها.

ويعمل الأداء على حث حركات أولية لدى المتلقين، وهي حركات قد يمكن قياسها نظرياً. ومن ثم يمكن التفكير فى الأداء كما يقول - براديسير - باعتباره نوعاً من الحلم المنشط Tonic dream

المحاكاة والتعبير الإيمائى

Imitation and Mimicry

هناك غريزة إنسانية أخرى فى الأداء الإنسانى ألا وهي غريزة المحاكاة imitation حيث تعتمد مشاهدة

الأخرين وهم يتصرفون من المصادر الإدراكية لحب الاستطلاع والتسلي ليدنا، ويحدث هذا سواء كنا على الشاطئ أو فى قطار أو كنا نشاهد تمثيلية عائلية فى التلفزيون. وأحد أسباب ملاحظتنا للأخرين، بهذا الولع، هو أن تمكن من استدماج بعض الجوانب المحددة من سلوكهم، فى المخزون السلوكي الخاص بنا (وفى نفس الوقت برفض جوانب سلوكية أخرى نعتقد أنها أقل فاعلية أو أقل أهمية).

إن المحاكاة هي الطريقة الأولية التى نكتسب من خلالها العديد من جوانب سلوكنا الثقافي، ويشكل خاص: اللغة وقواعد السلوك المذهب وأساليب الملاحظة أو الغزل وغيرها. ورغم أنه يكثر الاحتفاء بطيور مثل الببغاوات والمينة^(٥) mynahs وذلك بسبب قدراتها الخاصة فى التمثيل الإيمائى فإن مثل هذه القدرة هي من الأمور بالغة الارتقاء لدى الأطفال، هؤلاء الذين يكونون قادرين على محاكاة تعبيرات وجه الآخرين منذ ولادتهم (Reissland, 1988) إن الدلالة التطورية للمحاكاة دلالة واضحة: فهي تساعد على نمو كبير، فى تعلمنا للأنماط السلوكية الثقافية، وتساهم بدرجة كبيرة أيضاً فى التخاطب مع الأعضاء الآخرين من نفس النوع.

نحن نعتمد أثناء الأداء الدرامي، على مهارتنا الخاصة فى المحاكاة والتعبير الإيمائى بطرائق عديدة. وربما كان الشكل الأكثر وضوحاً الدال على ذلك هو تينينا لثبرات صوتية ذات شكل كلى إجمالى (وهي المهارة الخاصة لدى بعض ممثلي الشخصيات مثل داني كي Danny Kaye وبيتر سيلرز peter Sellers).

spot^(١) حيث يفادر المسار البصري الشبكية في طريقه إلى المخ. وبدلاً من ذلك نحن نسد هذه الفجوة من خلال عمليات متفلكة، وبعد الضرورة نقوم بالكمال الضروري للنمط الخاص بالصفاة الكلية التي نقوم بالنظر إليها. وعن المستحيل فعلياً أن نستمع حتى إلى سلسلة من ضريبات الطبول دون أن نقوم بتجميعها معاً في مجموعات موسيقية ثنائية أو ثلاثية أو رباعية (ولفناً للنظم أو الأوزان metres الموسيقية الأكثر شيوعاً فيها) والشئ الأكثر أهمية هو أننا نعمل في مخنا مفاهيم مجردة مثل شكل الشجرة أو صوت الحية، وهي مخططات أو برامج نحاول أن نجعلها تتناسب مع الإحساسات القادمة إلينا وأن نستفيد بها في تحديد هذه الإحساسات. وتعمل عملية إدراك الأنماط الكلية في البيئة، على معاونة الذاكرة في التخزين والاستعادة للمعلومات، كما تمكننا من الاكتشاف السريع للاخطار الموجودة في البيئة. ولم تتطور مثل هذه القدرات أصلاً، من أجل إنتاج الفن، لكن وجود هذه المقدمات في المخ الإنساني جعل إنتاج الفن أمراً ممكناً، بل ضرورياً.

يمكن الكثير من استمتاعنا بالموسيقى وكذلك الفن البصري في حالة الفن الرضا أو الإشباع الخاصة التي نشعر بها نتيجة اكتشافنا للنظام والمعنى في أنماط اللثيرات، وأضحة التركيب، أى في ممارستنا للمكانتا العقلية الراقية. ويحتاج الفن العظيم دائماً إلى درجة ما من «العمل» العقلي من جانب المشاهد أو المستمع، وذلك قبل أن يتم حصد المكافأة، لكن الإشباع هو أكثر الشار التي يتم جنيتها من هذه المكافأة. وتقتصر نظرية تشغيل

وإضافة إلى ماسبق، نحن نمفط إبيات القحساند الشعرية ويصفاة خاصة ما يكون منها على هيئة أغان، أساساً من خلال المحاكاة، كذلك ترحى الكلمة التي تشير إلى التمثيل أو التعبير الإيائى mime بأن لغة الجسد لغة تكتسب أيضاً إلى حد كبير، من خلال المحاكاة. وفي حقيقة الأمر، فإن الـ mimus الرومانية تتكون من رقص تمهيدى يصف حياة الحيوان وممارسته الجنسية. (Pradier, 1990).

معالجة المعلومات Information Processing

توجد أسس قوية لهذا الاستعداد الإنساني الخاص لإنتاج وتذوق الفن، وهذه الأسس أو القواعد موجودة في النشاط المعرفى الخاص بأفخاذا بالغة التقدم. ففهازنا الإدراكى مزود بالقطرة المتطورة المرفة على التمييز بين الأنماط الإدراكية، السمعية والبصرية، من اللثيرات. وكذلك توجد لدينا إمكانيات وقدرات غير عادية خاصة بالذاكرة، وهي إمكانيات وقدرات لها قيمتها الكبيرة في - مثلاً - التعرف على وجوه الأفراد وتقدير دلالة الأصوات الخاصة بوضواء معينة. وتساهم اللعة المكتسبة من ممارستنا - لهذه القدرة الخاصة بالإدراك التفصيلى في أشكاله البصرية والسمعية - دون شك - في اهتمامنا بعبعد من الأشكال الفنية.

توجد لدينا كذلك حاجة ما، لأن نفرض النظام على اللثيرات العشوائية والمركبة وأن نبعد، خلال ذلك، عن شكل قابل للتعرف عليه. بمعنى آخر نحن مدفوعون لأن نضفى معنى على بيئتنا فنحن لا نرى فجوة (ثقياً) في منطقة المجال البصرى ناطرة مع البقعة العمياء blind

واضح، والتي هي أحد مفاتيح التفكير الإنساني المركب (وهي كذلك أحد الأمور الأساسية في الفن والموسيقى) قد تكون قد تطورت كوظيفة للانقسام الثنائي الجانبي المثلث للمخ الإنساني. Lateralization. أي لتوظيف نصفي المخ الأيمن والأيسر في أغراض مختلفة. وعلى الرغم من ذلك، فقد ظلت هناك نشاطات تآزر خاصة بين هذين النصفين، وذلك من خلال حزمة رابطة من المسارات العصبية tracts تسمى الجسم الجاسي أو القرن الأعظم Corpus Carillosum^(٧). ويعتبر تشغيل المعلومات الموسيقية من الظواهر الأساسية في النصف الأيمن من المخ، لكن الموسيقيين المبرزين يتعلمون أن يستحضروا نشاطات الجانب الأيسر من المخ (اللفظي) أيضاً، كي يقوم بمهام موسيقية أخرى (إضافة إلى مهام النصف الأيمن) وأكثر هذه المهام وضوحاً هو ما يتعلق منها بتحديد سلام موسيقية والمسافات بين الدرجات الصوتية Pitch intervals وكذلك الأساليب الموسيقية المختلفة (كالباروك والجاز والهيبي ميتال «الموسيقى المعدنية الحادة، إلخ).

إن النمط الأكثر شيوعاً من أنماط الترابطات عبر الحواس هو ذلك النمط المتمثل في وصف الصوت من خلال مصطلحات مكانية. فإن نصف الدرجات الصوتية للنغمات الموسيقية بأنها مرتفعة في مقابل كونها منخفضة هو مثال واضح على ذلك، وربما كان هذا المثال مشتقاً من التحديد الوضعي التشريحي في غرف تربية الصوت Resonating Chambers والذي يستخدم فيها - هذا التحديد الوضعي - لإنتاج الأصوات على نحو

المعلومات حول الفن (Berlyne, 1971) وجود مستوى مثالي من اللفة أو عدم اليقين بالنسبة للتفاعل بين العمل الفني والمتلقي له. فإذا كان العمل الفني شديد الوضوح قابلاً للتنبؤ به Predictable بسهولة فإنه سيصبح مملاً على نحو ملحوظ. كذلك إذا كان العمل الفني معقداً جداً بحيث نقلع تماماً عن محاولة اكتشاف الأنماط الزاخرة بالمعنى فيه، فإننا نصبح أيضاً واقعين في أسر الملل أو نصبح حتى قلقين على نحو واضح.

ويفتقر العديد من الناس للخلفية المناسبة للترابطة من الخبرة، أو يفتقرون أيضاً للقدرة الخاصة على التشغيل للمعلومات من أجل استخلاص المعنى من الموسيقى العظيمة، ومن ثم فهم يعتبرونها بمثابة الهجوم الذي يُشن على أذنانهم. ويكون الانغماس في ثقافة غريبة عنهم لا يجدون فيها شيئاً مألوفاً، كي يتعلقوا به أمراً بالنسبة لهم يشبه الصدمة. ويصدق نفس الشيء على الفن البصري التجريدي، فإذا كان هذا الفن غير منظم بدرجة كبيرة فإنه سيبدو لهم شديد الإحداث للملل، أو حتى، شديد التهديد لأنهم النفسى الخاص.

الترابطات عبر الحواس:

Cross - Modal Associatpns

هناك قدرة معرفية أخرى تعتبر جوهرية بالنسبة للتذوق الفني، ألا وهي قدرة التمثيل العقلي Mental representa أو التفكير المجازي metaphoric thinking. فنحن يمكننا أن نفكر في نغمة معينة باعتبارها مبهجة أو دافئة أو في لمن معين باعتباره فخماً grand أو حزيناً. وهذه القدرة المزنة، على نحو

واضح (صوت الرأس في مقابل صوت الصدر). ويعتبر الحديث عن صوت ماعلى أنه «كبير» أو «صغير» هو مثال آخر يعتمد على التماثل في الحجم. وعلى نفس الشاكلة نحن لا نجد صعوبة في فهم مايقصد عند الحديث عن موسيقى ما بلتها «مشرقة» أو قاتمة أو «مزينة» أو متألقة أو تتسم بالرفعة والشموخ أو خفيفة *flâ*: تجد نسبة قليلة من الناس (ربما حوالي ١/٨) مثل هذه الروابط بين الصوت أو الصورة فارضة لنفسها إلى الدرجة التي يمكن أن تحدث عندها النفقات خبرات بصرية قوية مباشرة فعلا. وتسمى مثل هذه الظاهرة بالتألفية أو التركيبية *synesthesia*، وهي أحد الأسس القوية الممكنة لهذه القدرة غير العادية على تحديد الدرجة الخاصة بنغمة، أو مفتاح موسيقى، دون أى إطار مرجعى (الدرجة الصوتية المطلقة). وتظهر معظم التقارير الخاصة حول التركيب بين الصوت واللون أن النفقات منخفضة الدرجة ينتج عنها ألوان مظلمة معتمة كالألبنى والأسود، بينما تستثير النفقات مرتفعة الدرجة إحساسات لونية خفيفة ومشرقة كالأصفر والأبيض (Marks, 1975)

وعندما نتحدث عن «عين العقل» أو الخيال، فنحن نعترف بإحراز قصب السبق للشكل البصرى من النشاط المعرفى أو لقدرة على ترجمة إحساساتنا إلى أشكال بصرية موازية لها أو مماثلة لها. وليس من قبيل المصادفة أن جاءت كلمة المسرح *theatr* من الكلمة الإغريقية *theatron* التى تعنى المكان الذى «تقوم بالمشاهدة منه».

الإيقاع والنغمة (اللون) *Rythm and Tone*:

هناك أسس غريزية أخرى للموسيقى، كما توجد بدايات الأثر الخاص بالإيقاع في خبرة الجنين المبكرة

بضربات قلب الأم. ويبدو أن الموسيقى ينبضها المائل لدقات قلب الأم (حوالى ٧٢ دقة فى الدقيقة) لها نفس الأثر المثلث على الأطفال الرضع. وفى حقيقة الأمر ليس من الضرورى أن تكون هذه الدقات موسيقية، ففى تسجيل بسيط لضربات زوجية مماثلة لدقات القلب الإنسانى يمكنه أن يهدئ الرضيع الصغار وأن يخفف من معدل المصراخ لديهم، وأن يساعد على النوم وعلى اكتساب الوزن المناسب (Salk, 1962). ولتتحرك بهذه التجربة خطوة إضافية، ففى متحف العلوم فى لندن تم إنشاء غرفة مظلمة قصد منها أن تحاكي الرحم من الداخل، وداخل هذه الغرفة يعزف أصوات مسجلة مأخوذة من داخل رحم امرأة. وقد لوحظ أن الأطفال والصغار يقضون وقتاً طويلاً على نحو ملحوظ جالسين مبهجين فى هذه البيئة الآمنة الشبيهة برحم الأم التى لابد أن الصوت المعاد تسجيله المائل لدقات قلب الأم قد مثل مكوناً مميزاً من مكوناتها.

وحتى لو كانت استعادة صوت ضربات قلب أمهاتنا ليس شيئاً جوهرياً (وقد فشلت إحدى المحاولات بعد ذلك لإعادة إنتاج ماتوصل إليه سوك Salk من نتائج سألقة الذكر) (Tullack et al, 1984) فإن نبضنا الخاص قد يكون معلماً بارزاً يحدد القوة الانفعالية المقطوعة موسيقية. فعندما نستتار يزداد معدل ضربات قلبنا على نحو طبيعى، وكذلك الحال بالنسبة للموسيقى التى تتسارع حركتها، حيث يحكم عليها بأنها تصبح أكثر إثارة. وتبدو العديد من المقطوعات الموسيقية وكأنها نظمت بحيث تتمثل أولاً معدل ضربات القلب الطبيعى، ثم تتسارع بعد ذلك على نحو تدريجى، ثم أنها تتقدم بعد

وتمتاز خمسة تدريجيًا في شدتها في pianissimo and diminuendo وسنناقش هذا الموضوع لاحقًا في علاقته باستخدام العلاجي للموسيقى (الفصل الثاني عشر).

فقرع الطبول بشكل منتظم بالغ القوة كما يحدث رقص القبائل، والاستعراضات العسكرية والأغاني الدينية، وموسيقى المراهق الروك Teenage Rock music يمكنها أن تحدث حالة شبيهة بالفجوة أو الغشية Trance-like - وذلك لأن «داخلًا» input حسيًا شديدًا، وحركة عضلية قوية يشرعان في السيطرة على الإيقاعات الكهربائية للمخ. وينتج عن هذا فقدان للإرادة، ورفع مستوى القابلية للإيحاء، وأحيانًا حالة من الانتشاء، وإننا في حاجة لأن نقول إن التحريك المستمر للجزء الأسفل من الجسم (خاصة منطقة الحوض) والذي يصاحب غالبًا مثل هذا الرقص من الممكن أن يرفع من مستوى الاستثارة الجنسية، حتى في ظل غياب التماس الجسمي، كما هو الحال مثلًا في الرقص الأوروبي الأكثر رصانة (winkelman, 1986)

ولعل العناصر الشبيهة بحركات الاستثناء في بعض أشكال موسيقى البوب هو أحد المبررات التي تقف وراء معارضة الآباء ذي الميل التمهيدية له، وكذلك لاستنكار الحكومات التسليطية له، باعتباره مظهرًا من مظاهر الانحلال الأخلاقي. ومع ذلك، فإنه حتى الأشكال الأكثر رقيًا من الموسيقى لاتخلو أيضًا من الدلالة الجنسية، فعلاقات الحب الثنائية لدى هاجنر، خاصة تلك التي بين «تريستان وأوزولده»، وبين «سبحموند وسجلنده» هي

ذلك بمعدل ضربيات قلب المستمع معها إلى نقطة محددة. إنها - هذه المقطوعات - ممكن أن تولد كدوخ من محدّد الخطو - أو ضوابط الحركة - المسعى الذي يزيد من مستوى الاستثارة الجسمية. وتبدو بعض الآداءات الجماعية الكبيرة big ensembles لدى روسيني كذلك الموجودة في أوبرا: La Cenerentola والتي جاء فيها دلكنى أخشى أن تكون هناك عاصفة قد بدأت في التجمع، تبدو كأنها قد صممت على نحو متعمد من أجل تكوين شدة انفعالية معينة بهذه الطريقة.

ذكر سويلمان Soibelman (1948) أن الألمان المختلفة تحدث زيادة في معدل النبض فيما بين صفرو ١٥ دقة في الدقيقة. وقد أعاد أحد طلابي إظهار نفس النتيجة (Le Clair, 1986) من خلال ملاحظته للزيادات في معدل النبض لدى ستة مفحوصين (ثلاثة منهم من الذكور وثلاث من الإناث) وقد كانوا يستمعون إلى مقطع من سيمفونية ريمو وچوليت لبروكوفيف^(٨). وعبر مسار المقطوعة التي استغرقت ٤ دقائق، تزايد معدل النبض على نحو تدريجي من متوسط مقداره ٧٤ دقة في الدقيقة إلى ٨٥ دقة في الدقيقة. وهذه الزيادات كانت ترتبط على نحو واضح بالمزاج الخاص للموسيقى. فقد لوحظ حدوث قفزة مفاجئة في معدل النبض خلال الفترات الأكثر إثارة من المقطوعة خلال الحركات المفاجئة دون تمهيد Subito، وخلال الزيادة التدريجية في الشدة Crescendo بينما لوحظ استواء أو استقرار Pla-teau في معدل النبض (أو حتى حدوث انخفاض مفاجئ فيه) خلال الأقسام المشتمة على تكلفات نغمية خافتة جدًا

عندما طلب المخرج من مغني التينور أن يقرص فعلا هذه المغنية في ظهرها في اللحظة المناسبة التي تسبق بالضبط انتقالها إلى النغمات الأعلى.

تشكل الخاصية التعبيرية للصوت الإنساني جانباً من نظامنا الغريزي الخاص بتوصيل الانفعال، ويستفيد الغناء من هذه العملية الجوهرية على نحو واضح.

وتفسر هذه الخاصية التعبيرية، إضافة إلى القدرة الخاصة بالانماط الصوتية الإيقاعية، والتي تعمل على حفظ مخفاً وعملياتنا المشبوبة الداخلية، الكثير من حالات الاستثارة التي تحدثها الموسيقى لدينا. وسنناقش أصول الخبرة الموسيقية أو جذورها على نحو أكثر تفصيلاً في الفصل الثامن من هذا الكتاب.

الطقس Ritual:

يعترف علماء الأنثروبولوجيا بأن الطقس الاجتماعي هي بمثابة «مسقط الرأس» لمعديد من جوانب الأداء. فالطقس يتكون من التكرار النمطي المخلق، لنشاط ما، استجابةً لآثار سمعية. ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة ولكن أيضاً لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة. وقد تكون جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو من قبيل المصانفة، أو تم نسيانها، لكنها أصبحت الآن تخلق بمفرد اجتماعي أو ديني له أهميته. مثلاً بالنسبة لتدخين الخليلين «البايب» الطويل وتقطيع الخبز.

وهناك وظائف عديدة للطقس، ومن ذلك مثلاً:

١- للاحتفال بالانتصارات أو تذكر الكوارث الكبيرة (إحياء ذكرى الحروب مثلاً).

علاقات ذات طبيعة تعاطفية^(٩) صارخة من حيث بنيتها الخاصة، وكما لو كان المؤلف الموسيقي قد قرأ كتابات ماسترز وجونسون قبل أن يكتب هذه المؤلفات^(١٠) كذلك فإن الصوت المنطوق Vocal Sound الذي ينتجه أحد المغنين تكون له دلالة البدائية أيضاً. فالمغنون الأويراليين من نوع الباص^(١١) والباريتون يوحون مباشرة بالقوة الذكورية (زمجرة الغوريلا الذكر مثلاً). بينما يحاكي صوت مغنيات الأويرا من نوع السوبرانو^(١٢) الصرخة الحزينة للمؤسية كما هو الأمر فيما يتعلق بذلك الكرب الذي كانت تعاني منه «توسكا» مثلاً بعد قفزها من شرفة القلعة المرفجة. والمغنون الأويراليين الذين يغنون من طلبة «التينور» لديهم كفاءة أيضاً في محاكاة صرخات الألم المبرح، ومثلاً: كالفارانوس Cavaradoss^(١٣) أثناء تمزيقه، وألم «عليل» بسبب الفجرة. ويتم إدراك الشدة للترابيزة في الصوت على أنها، مهنددة حيث أنها توحى بأن مصدر الصوت والذي يشبه صوت الوحش يقترب أكثر فأكثر على نحو تدريجي. وهناك مقطع في أويرا «هكذا نغلق جميعاً» Così fan tutte لموزارت يقوم فيه «فيراندو» بمرأوبة فيورديليجي Fiordiligi من نفسها ويقوم فيه مسارها الصوتي Vocal line بانتقالات قصيرة مفاجئة لنغمة أعلى توحى بحالة امرأة متزمنة قد تم خداعها تيّاً.

وأتذكر الآن، أنه خلال إحدى عمليات الإنتاج لهذا العمل، كانت «السوبرانو» التي يفترض أنها تغني هذه الجملة الموسيقية تعاني من صعوبة واضحة في ذلك بشكل مناسب، لكن هذه الصعوبة قد تم التغلب عليها

٢- لتحديد المعالم الخاصة بالمناسبات الاجتماعية المهمة (كحفلات العرس أو الزفاف والجنائزات).

٣- لتقوية أو أصرار التوحد والانتماء مع جماعة معينة وتدعيم القيم الملونة لها (طقوس الختان مثلاً).

٤- لاسترضاء الآلهة التي يعيها المرء، أو حثها على فعل معين (طقوس التضحية والصلاة الجماعية مثلاً).

٥- لممارسة تأثير سحري على البيئة (رقص استحضار المطر أو الاستقصاء مثلاً).

٦- للتواصل مع العالم الذي يقع وراء الطبيعة أو مع الأقارب الراحين (جلسات استحضار الأرواح أو طقوس عبادة الأسلاف مثلاً).

٧- لتوسيع حدود الوعي من خلال الدخول في حالات تشبه الغيبوبة أو حالات شبه انتشائية (مثلاً: المشي فوق النار أو طقوس العريضة الجنسية).

ومن بين مكونات الاحتفالات الطقسية هناك مكونات معينة شقت طريقاً خاصاً لها وساهمت من خلاله في الأداء المسرحي المعاصر، ومن بين هذه المكونات:

• العزف الملتزم على الآلات الموسيقية.

• تشكيل خطوات المشي والرقص.

• الأقنعة والأزياء المخصصة.

• المؤثرات الخاصة كاستخدام النار والطواطم^(١٧) والمشاهد الخاصة.

يمتزج الطقس بالأداء في المجتمعات القبلية، بحيث يكون هناك تقسيم ما للأداء يتسم بالتكرارية بين المؤدين

(الكهنة، الكهنة السحرة) والمتلقين أو المشاهدين (أو الجمع المحتشد) Congregation ويأخذ المؤمن على عاتقهم القيام بأشوار معينة، ويقومون بمحاكاة الآلهة والحيوانات، وذلك من أجل إثارة حيرة الجمع المحتشد وتعليمه وتسليته. فيقوم سكان استراليا الأصليين القنماء مثلاً بأداء «رقصة الثعبان» وفيها يتم تزيين أكبر الأعضاء مكانة أو سنّاً في الجماعة، بحيث يبدو كثعبان كبير يتم تبجيله كإله، ويقوم هذا الشخص بالتلوي بجسمه بحركات تماكي حركات الثعبان.

وفي أشكال طقسية أخرى من الأداء يتظاهر أعضاء القبيلة، وعلى التوالي بأنهم هسيان، ثم بأنهم من حيوانات الكانجارو، ويقومون بالتمثيل لنوع من المطاردة التي تنتهي بالقتل (وحيث يتم دفع رمح بقوة أسفل إبط الضحية كما لو كان الأمر مسرحية من مسرحيات الهواة وعند مستوى آخر يمكن اعتبار هذا التمثيل (النشاط) نوعاً من العرض من جانب الذكور الصغار للمهارات المهمة التي ينبغي عليهم اكتسابها. لكن يحدث الإغلاء من قدر الدلالة السحرية للاحتفال من خلال الحقيقة التي فحوها أن الرجال أنفسهم تجسيدات الآلهة، بينما يتم إبعاد النساء وإلقاؤهن، في ساحة آلات الموت. وهكذا يتم المزج بين التسلية وبين النقل الخاص للقيم الثقافية. وتقويم مسرحيات ميلاد المسيح والموشحات الدينية الأوروبية وربما كذلك مباريات كرة القدم صلة بين الاحتفال والتسلية. والعديد من العناصر الموجودة في الأوبرا تذكرنا بالطقوس السحرية. فكثيراً ما تقوم الأوبرا بالتوحيد بين المشاهد الدينية (كأعياد الفصح

تعتبر المسرحيات والأوبرات الكلاسيكية ذات طبيعة
طقسية، بمعنى أن الجمهور يستمتع بمشاهدة هذه
الأعمال على نحو متكرر. كما يكون التغير في العمل - إن
حدث - خلال مرات العرض الكثيرة هذه تغيراً ضئيلاً في
أغلب الأحوال. فمعظم الناس يريدون أن تزداد الأعمال
الغضبية بالنسبة لهم مثل هاملت، والنائب السحري
Magic flutes^(١٣) أو الميكادو Mikado^(١٤) بنفس
الشكل الذي تم أدائها من خلاله من قبل، ويتم النظر إلى
الابتكارات هناك باعتراض باعتبارها تنتهك خصوصية
الطقس المقدس، وبشكل يماثل، إلى حد ما، امتعاض
العديد أتباع المذهب الكاثوليكي في المسيحية من
استخدام موسيقى القداس على نحو عام.

هناك أسس فنية قد تبرر ذلك التبرم أو الضيق الذي
يواجه به المخرج، أو المؤدى، الذي يحاول التغير قليلاً في
الشكل العام للأعمال الكلاسيكية، لكن هذا الضيق قد
يرجع أيضاً إلى ذلك الشعور بالتهديد وعدم الأمن الذي،
قد يستشعره البعض، نتيجة فقدانهم لشيء ما كان مألوفاً
على نحو واضح بالنسبة لهم.

لقد أصبحت بعض تقاليد الأداء الأوبرالي غير
متسمة بالمرورة، بل وفصلت عن هدفها الأصلي، وبحيث
تحولت إلى أعمال ذات صبغة طقسية ملحوظة.

يخبرنا «جولدوفسكي» Goldovski (1968)
بقصة ما عن معنى الأوبرا مشهور من طبقة التينور كان
عندما يعتلي خشبة المسرح، ويصل إلى نقطة معينة في
أدائه لعوده يقول فيها «إن بيك الناحلة متجمدة» Your

مثلاً كما في أوبرا الشهامة الريفية Cavallena Rus-
ticana وحفلات العرس أو الزفاف - كما في أوبرا زواج
فيجارو) وأغاني الكورس الوطنية (كما في عابدة)
والألعاب التقليدية (كما في البلياناشو Ipagliacci) ومع
أحداث اجتماعية أخرى كالسباقات التنافسية (كما في
أساطين الغناء، Die Meistersinger).

وتحاول أعمال فلأجنر على نحو خاص أن تلعب على
الوتر الخاص برابطة طقسية معينة. فعمله المسمى
«بارسيل» مثلاً هو عمل ديني، على نحو خاص، في
مذاقه لدرجة أنه أصبح من المألوف أن يطلب من
المشاهدين أن يظهروا احتراماً خاصاً أثناء مشاهدته،
ذلك من خلال الامتناع عن التصفيق أو إظهار أية علاقة
من علامات الاستحسان أثناء الأداء.

هناك عديد من العناصر المشتركة بين التصميم
الهندسي للكنيسة الحديثة والمسرح. فمنطقة المنبج في
الكنيسة (منطقة الديكور أو جهاز المشاهد في المسرح)
وحيث تقوم جوقة المرتلين (الكورس في المسرح) والكاهن
(بطال المسرحية) يناديهم، قد تم رفعها - أي هذه المنطقة -
وفصلها عن الجسم الرئيسي main body للكنيسة
وحيث يكون الجمع المحتشد أو الأتباع (الجمهور أو
المشاهدين في المسرح) جالساً. ويعمل مثل هذا التقسيم
بنفس الطريقة تقريباً في المسرح حيث تمهد (ستارة
المسرح وإطارها عند مقدمة الخشبة) علامات المنطقة
(خشبة المسرح) التي تحدث فيها الأشياء المسرحية
وتميزها عن العالم اليومي العادي (قاعات للمشاهدة).

tiny hand is frozen، بالذهاب إلى نافذة قريبة ثم

ينظر من هذه النافذة إلى الخارج.

لقد بلغ هذا المفنى فى أيامه قِدرًا من التأثير بحيث اقتفى كل المغنين من طبقة التينور آثاره، وقاموا بكل حركاته معتقدين أن هذا ما ينبغي أن يكون عليه الأداء، بل لقد أصبحت حركة الذهاب للنافذة والنظر منها من التقاليد وعلى نحو متزايد. ثم وذات يوم تجرأ مغنى «تينور» صغير كان متمسكاً بالحرية فى التفكير، ولم يكن يرى أية ميزة درامية لهذه الحركة وسأل ذلك «الماستر» عن مبرره الخاص من وراء القيام بأدائها، فرد عليه قائلاً «اه. أقصد تلك الحركة.. كل مافى الأمر أننى عادة أصلى إلى هذه النقطة من اللحن أشعر بالضيق بسبب البلغم المتجمع فى حلقى، ولذلك أذهب إلى النافذة كي أتخلص منه».

بينما استمرت بعض الطقوس كي تؤدى وظائف اجتماعية صالحة - رغم أنها متغيرة - فإن بعضها الآخر قد يبدو مجرد بقايا ضئيلة من أحداث قديمة لا معنى لها. إن التوق الإنسانى لحلق الطقس هو مصدر من مصادر الأداء الفنى، لكنه ليس دائماً مصنفراً هادياً جذباً بالإعجاب بالنسبة لأعدائنا الرأفة.

الكهانة السحرية Shamanism:

الكاهن - الساحر Shaman^(١٥) هو نمط يشبه الطبيب - الساحر، أو القائد الدينى الذى يتخصص فى الانتقال (السحري)، فيما يشبه الغيبوبة، إلى عوالم أخرى من أجل التخاطب مع كائنات روحانية، كالألهة

والأسلاف.. وممارسة هذا النوع من النشاط منتشرة، على نحو كبير، عبر العالم خاصة فى آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية، وهى ممارسة ذات أصل قديم جداً. وهى تظهر فى إيمانها هذه على نحو متزايد فى بعض مناطق أوروبا، فهى تظهر مثلاً فى «عيد العنصرة» عند المسيحيين وأيضاً فى ذلك الانبعاث للاهتمام بالسحر وكذلك تلك النزعة الإرواحية spiritualism^(١٦) والوجبة لدى البعض هناك (فى أوروبا).

ويأخذ هذا الاهتمام عادة شكلاً من الأداء الجماعى الذى يتم من خلال الرقص، ورق الطبول، والغناء والصراخ، والحركات الجسمية الهستيرية والأداءات الصوتية شبه الصرعية.

ينعقد شمل جمهور الكاهن - الساحر لهدف احتفالى خاص، كعلاج شخص مريض، أو الإشراف على طقس عبور site of passage معينة كالميلاد والختان والزواج والموت، أو من أجل طلب العون من القوى الكامنة وراء الطبيعة. وتحدث المشاركة بينهم بطريقة ما على نحو متكرر، كأن يشتركوا فى الوجبة التى ترد كلمات التصديق (أو أمين مثلاً) أو ترنيمات الشكر لله على مايقوله الكاهن الساحر، أو ماشابه ذلك من التبريدات، أو أنهم يدخلون فى حالة شبيهة بالغبوبة أو الفشية، وقد تتم مساعدتهم على الدخول فيها من خلال المخدرات أو الموسيقى أو الرقص. وقد ناقش علماء الأنثروبولوجيا موضوع الكهانة السحرية (أو الشامانية) فى ضوء مفهوم السحر. فعمداً تستثار رغبة أو حاجة ما قوية لدى فرد أو لدى مجتمع، وعندما تكون الوسائل

المعقولة تحقيقها غير متاح، فإنهما - هذا الفرد وهذا المجتمع - سيلجأن غالباً إلى الطقوس السحرية كرقصات استحضار المطر وجلسات تضيير الأرواح وصلوات التضرع وما شابه ذلك، ورغم أن هذه الطقوس لا تكون مؤثرة على نحو مباشر فإنها تساعد، دون شك، في رفع الحالة المعنوية للأفراد المؤدين لها، كما أنها تعلمتهم بأن كل ما هو ممكن إنما يتم أدؤه الآن.

على كل حال أحياناً ما تزيد مثل هذه الطقوس من القلق، مثلاً يحدث مثلاً، عندما يشير زهر الزرد (١٧) إلى شخص معين يقال عنه إنه مشغوم أو عندما يستدعي كاهن إلى جوار سرير مريض مازال حياً ما يشير إلى أن خبراء الطب اعيتهم الحيلة. كذلك، بطبيعة الحال، قد يكون السحر شديد الخطورة إذا كان المقصود منه الاعتقاد بأن فعلاً معيناً (كإجراء عملية الزائدة الدودية مثلاً) هو أمر ينبغي أن نمتنع عنه انتظاراً للآثار المشكوك فيها الخاصة بالتطبيب السحري. في معظم الأحوال تحدث النتيجة المرجوة ببساطة من خلال المصادفة، فمثلاً عقب أداء رقص الفيت (أو رقص الاستسقاء) قد يحدث أن يهطل المطر فعلاً، هنا يتم إلصاق رابطة سببية بطقس الرقص هذا، وتقوم هذه الرابطة بتقوية التمسك بالكلية للحدث، وبسبب كون هذا التدعيم متقطعاً - inter-mittent (١٨) بقيت الخرافات موجودة لغترات طويلة جداً (تاريخياً) من الزمن. وأكثر من هذا، فإن الاعتقاد في الشفاء أحياناً ما يكون مفيداً، وذلك لأنه يحرك طاقات الإيحاء وهي التي يمكنها بدورها أن تحدث مكاسب صحية فعالة.

تتمثل إحدى الحيل الدالة على خفة اليد، والتي تميز الكهنة السحرة عبر العالم، في استخراجهم ظاهرياً لشيء مادي معين من المريض (قطعة من العظام مثلاً أو حجر، أو خصلة شعر) وهي مادة يفترض أنها هي المسببة للمشكلة. وفي حقيقة الأمر، يكون هذا الشيء مضافاً في فم الكاهن للساحر أو في مكان ما حول الشخص المريض، أو ذلك الذي يعاني من مشكلة معينة. وقد أثبت هذا الإجراء، رغم ذلك، أنه علاج إيهامي - Pla-cebo فعال إلى حد كبير. وقد يتم هذا الإجراء على نحو رمزي، كما يحدث مثلاً، عندما يقوم معالج مرتوق فيه بتمرير يديه عبر الشخص الذي يعاني من الألم معينة دون أن يلمسه.

وهناك نشاط آخر تشجيع ممارسته بين الكهنة السحرة ويتمثل في طرد الشياطين أو الأرواح الشريرة التي سيطرت على شخص ما أو امتلكته، ويتم هذا من خلال تكرار الضرب للمريض أو تغليسه في ماء بارد، أو إلقاء بعض النصائح أو التحذيرات اللفظية له، وتسمى هذه الممارسات بالرقى أو التعويذ exorcism.

تعتبر طقوس الكهنة - السحرة من الأمور الأساسية بالنسبة لتشكيلة متنوعة من فنون الأداء. فالسحر والشعوذة، والصدع الإدراكية، والكلام من البطن، والأكروبات، وأفعال المهرجين، واكل النار، وتحريك الدمى (أو العرائس) والتنويم المغناطيسي على خشبة المسرح، والحفلات التذكيرية، وفنون المكياج، يبدو أنها كلها مشتقة من الأعمال الغريبة للكاهن - الساحر. ويعتقد بعض المؤرخين أن فنون الرقص والغناء والتمثيل قد

تحليل الجسم، ويبدو أبهة، بينما كان «هاردى» سميثاً ومعتدلاً بذاته واستفاد «وودي آلان» Woody Allen من عرضه لنفسه على أنه شخص عنيث وغير جذاب بالنسبة للنساء (انظر الفصل السابع من هذا الكتاب).

يصر العديد من منظري الدراما (مثلاً : Cole, 1975) على أن الكهانة السحرية هي المكون الأساسي في المسرح، وهم يقولون أيضاً، إن جوهر الدراما ليس مجرد إعادة إنتاج الواقع الاجتماعي اليومي، لكنه العرض لنظام آخر، نظام خاص بواقع فوق طبيعي، أو سريالي أو إيجازي. وقد كان هذا الواقع ينتج سابقاً من خلال الحيل والخدع، ومن خلال الاعتماد بحدود الخبرة والقدرات الجسمية عبر حالات مفارقة تشبه الغيبوبة. أما في أيامنا هذه فغالباً ما تحدثت هذه الآثار من خلال «مؤثرات خاصة كالضوء والديكور المسرحي والموسيقى والمكياج والخدع التكنولوجية الساحرة المتوفرة لخرجي المسرح وإصانمي الأفلام الآن».

إن الهدف من كل ذلك هو نقل المشاهدين إلى واقع آخر، غالباً ما يكون أكثر إنمافاً وتشويقاً. لقد مر المسرح الواقعي كما هو الحال بالنسبة لما يسمى دراما حوض المطبخ Kitchen sink drama بفترات قصيرة من القابلية للانتشار، لكن ميلاً قوياً للعودة للمسرح التخيلي (الفانتازي) كان موجوداً دائماً. وتكتي أكثر أشكال الترفيه ذيوماً في كل الأوقات (مثل: ساحر أوز The Wizard Fantasia، حروب النجوم Star wars، وسوبر مان Superman) على التخيل بدرجة كبيرة.

نشأت أيضاً وإلى حد ما من نفس المصدر (Drum-mond, 1980).

تقف الكهانة السحرية قريبة من المسرح، خاصة عندما تتجسد الأرواح الخيرة والأرواح الشريرة من خلال مؤدين يرتدون أقنعة خاصة ويشتركون في صراع خصاص (Cole, 1975). في البداية (تقريباً) كانت الشياطين تمثيلات للمرض الجسمي، لكن بعد ذلك أصبحت تمثيلات للأمراض النفسية كذلك. وقد أصبحت هذه النزعة أكثر وضوحاً مع تقدم الطب الجسمي، وهو التقدم الذي كان أكثر فاعلية مع الاضطرابات الجسمية مقارنة بدوره فيما يتعلق بالحالات النفسية، وحيث الفاعلية أقل.

لقد استخدم المخرجون للتعبير عن اللول المرتبطة بالجنون Lunatic^(١٩). كما استخدم الأشخاص المشوهون، أيًا كانت أنماطهم، في التمثيل الطقس وعادة ما ينتهي الأمر بطرد هؤلاء الأشخاص، كما لو كان على المجتمع أن يخلص نفسه رمزياً من مثل هذه الأعجويات البشرية. وفي أزمئة أخرى من التاريخ، تم استخدام الأفراد المشوهين أنفسهم من أجل التسلية. فالضحك الأحذب، كما ظهر في «ريجوييتو» و«البليانتشو» كان شخصية متكررة الظهور.

وحتى يومنا هذا، يتم التعامل مع العجائب أو الفلتات التي تعرض في السيرك باعتبارها مصافراً للتسلية، وكذلك الحال بالنسبة لمثلث الكوميديا. هؤلاء الذين يكون مظهرهم الخاص، مثيرة للشفقة أو غريباً، نقطة الانطلاق التي تدخلهم إلى المجال الخاص بصرفتهم. كان «لوريل»

التالى:

١- يقدم الأطباء والمعالجون النفسيون والممارسون للطب البديل Alternative medicine بالدور العلاجي الخاص بالأطباء - السحرة.

٢- يشرف المبشرون الدينيون والكهنة على الاتصال بالنظام الذى يقع وراء الطبيعة (الله، السماء، الموتي... إلخ).

٣- ييلور نجوم موسيقى «البوب» والممثلون والفنون المشاعر القوية: كالجنس والتحرر الاجتماعى.

إن كل مجموعة من هذه المجموعات الثلاث مشتقة تاريخياً من الكهانة السحرية كما أنها تمتلظ فى جوهرها بالمكونات الأكبر لمهارة الكاهن - الساحر. على كل حال، فإن من بين الأشياء المميزة لارتقاء المجتمع القرى هو أن هذه المجموعات قد تنوعت وأصبحت متخصصة على نحو واضح، وتحظى المجموعة الثالثة فقط باهتمامنا الخاص فى هذا الكتاب.

التلبس أو المس، Possession:

يميز بعض الكتاب بين «الكهنة - السحرة» الذين يقومون برحلة ما إلى عالم آخر، وبين «الهانجانز» Hungans هؤلاء الذين يتلبسهم زوار من العالم الآخر. جاء مصطلح «هانجان» فى حقيقته من «هايتى» وهو يصف الكاهن الذى يكون دوره الخاص متمثلاً فى أن تلبسه الأرواح، لكن هذه الكلمة تستخدم أيضاً بشكل أكثر صموعية من هذا المعنى الضيق. وحيث أن الكهانة السحرية والتلبس يشتملان على حالات تشبه الفشية أو

سرد بيتس Battes (1986) حكاية معينة القت ضوئاً قوياً على العلاقة بين الأداء الصحى والكهانة السحرية، وقد وصف من خلالها كيف التقى مخرج السينما جون بورمان John Boorman بكاهن ساحر شهير يدعى تاكوما Takuma بينما كان يقوم بالإعداد الدقيق لفيلمه غابة الزمرد - the emerald for est فى أدغال أمريكا الجنوبية. فمتما طالب من بورمان أن يشرح عمله لرجل لم يشاهد السينما أو التلفزيون فى حياته وجد صموعية هائلة فى ذلك «لقد حاولت جاهداً أن أقوم بذلك وكان هو يصغى بانتباه. أخبرتة كيف ينبغي تثبيت (إيقاف) مشهد، وكيف أن مشهداً آخر، فى زمان ومكان مختلفين يبدأ بعده، كما يحدث فى حلم من الأحلام، وكان وجهه يضيء فاهماً لما أقول، وقد أخبرتة عن بعض الحيل والأعاجيب التى نقوم بها. وفى النهاية كان راضياً تماماً. وقال لى «أنت تصنع رؤى، مسحراً، أنت طبيب ساحر، مثلى!» (Boorman, 1989, p. 88).

إن القادة الروحانيين الموجودين فى كل المجتمعات يشبهون القادة السياسيين والعسكريين وهم يمثلونهم فى التأثير والنفوذ، وربما يكونون أكثر تأثيراً. كان «ماكبيث» واقعاً تحت تأثير بعض الساحرات، وكان الملك أورش واقعاً تحت تأثير هارلين، أما البلاط الروسى فقد كان واقعاً تحت تأثير راسبوتين. ويقال إن الرئيس ريجان قد حصل على نصائح بعض المنجمين، وكذلك كانت الحكومة الإيطالية دائماً شديدة الاحترام للغاتيكان.

انقسمت الكهانة السحرية فى المجتمع الحديث وتفرقت بها السبل فى أشكال عديدة تظهر على النحو

زعمت تقمص أو حلول أرواح فيها تنتمي إلى حيوات سابقة لها، وأنها أيضاً تستطيع السفر - بروحها - إلى أماكن أخرى خارج جسدها (حالة تسمى الإسقاط النهمي astral Maclaine)، وقالت «جليندا جاكسون»، Glenda Jackson^(٣٢)، إنها أحياناً تضع قدميها على خشبة المسرح، وهي في حالة من الخوف من التعرض لأخطار الحياة والموت، إلى درجة أن روحها تنتزع منها، تاركة إياها في حالة النجول والموت. وذكر «أنتوني شير» Antony Sher أن الأرواح التي يمثلها تدخل إلى حياته كما لو كانت شخصاً يحبه، هناك دائماً شخص آخر حاضر، شخص آخر قريباً منه حتى بالرغم من أنه هو نفسه قد يكون في الوقت ذاته مستغرقاً في سبر أعماق شخصيته ذاتها واستكشافها والتعبير عنها. وكانت «ليف أولمان» Liv Pulman تضع خلال أدائها لأدوارها أنها تواجه ذاتها الداخلية الخاصة وتكشف الغطاء عنها، بينما تكون في الوقت نفسه مسكونة بشخصية أخرى، تتلبسها روح خاصة، يشترك فيها الممثل والجمهور معاً. وهناك مثال آخر خاص بالملكة ميل مارتين Mel Martin، وقد زعمت أنها قد تلبستها روح «فليفان لي» vivian Leigh^(٣٤) عندما طلب منها أن تمثل حياتها في فيلم خاص مصور للتلفزيون عن «فليفان لي» عنوانه «محبوبة الآلهة» Dar-ting of Gods، وفي حوار مع جريدة الـ (1990) Sun قالتها مارتين إنها تحدثت مع «فليفان لي»، وأنها سمعت صوتها يخبرها بالطريقة التي ينبغي عليها أن تتجملها في تمثيلها للمشاهد المختلفة، أنا لم أفل دور «فليفان لي». أنا أصبحت هي. لقد كانت هنا رقيات

الغيبوبة، وعلى تقطع أو تفكك في الكلام، ويكون من الصعب لأي ملاحظ خارجي أن يميز بينها. الأمر الأكثر احتمالاً بالنسبة للتلبس، هو أنها تبدو كحالة من الجنون، وذلك لأنها تحدث للأفراد الذين ليس لهم أية مكانة دينية أو كهنوتية خاصة في المجتمع. فعندما تسيطر مثل هذه الأرواح الشريرة بشكل لا إرادي على مثل هذا الشخص، يظهر اعتقاد بضرورة استخدام الرقي أو التعويد، أو ضرورة استخدام بعض الأشكال الطبية الحديثة المألوفة كالعلاج بالصدمة الكهربائية مثلاً. وقد يبدو التمثيل أكثر مشابهة للكهانة - السحرية، بمعنى من المعاني، وذلك لأن التحكم الخاص في الذات خلال التمثيل لا يفقد تماماً، هذا رغم أن بعض الممثلين يستعدون أنهم عندما يستغرقون تماماً في أدوارهم يمكنهم الوصول إلى حالة من التذاعى تقع حينها عند أطراف حالة التلبس، الحميدة لا الخبيثة.

يعتبر «بيتس» (1986) واحداً من علماء النفس الذين حاربوا قائلين إن مفهوم التلبس (أو الاستحواذ أو المس هو مفهوم مركزي لفهم عملية التمثيل، على الرغم من أننا في عصرنا «العقلاني» هذا، قد قمنا بقمع الاعتراف بهذا الأمر. فقد قام بيتس بإجراء مقابلات شخصية مع عدد من كبار الممثلين والممثلات، ووجد أن مفهوم الكهانة السحرية (الشامانية) هو من المفاهيم الأساسية في اقترابهم من الأمور. ومن بين الأمثلة التي ذكرها بيتس: «أليك جينيس Alec Guinness^(٣٥)» الذي زعم أنه عرف بمت جيمس دين James Dean^(٣٦) قبل حدوثه وفيما يشبه قراءة الغيب، وشيرلي ماكلين Shirley Maclaine^(٣٧) التي

وتعاوِذ عندما استولت روحها على، ولست على ثقة من أنني سأفكر أبداً من سيطرتها على.

وقد استخلص «بيتس» من ذلك أن المثاليين يقومون بالنسبة لجنتنا المعاصر بنفس الدور الخاص الذي يقوم به الكهنة السحرة في المجتمعات البدائية، فهم يحاولون عالم الخيال والتخييل (العالم البديل) إلى وجود قابل للتصديق. إنهم سحرة روحانيون استيهاميون Psychic illusionists محولون للعالم الأرضي الذنوي إلى عالم آخر. من أجل الوصول إلى هذا، يحتاجون إلى فهم نواتهم فيها عيماً من خلال وصولهم العميق للمستويات الروحية والسيكولوجية الموجودة داخل أنفسهم وهكذا فإنه وفقاً لما ذكره «بيتس» فإن التمثيل العظيم غالباً مايشتمل على قدرة نفسية غير عادية، وعلى وعلى بالجسد، وعلى طاقة روحية، وعلى حلم بالغ القوة، وهذه هي الطاقات الخاصة - أو العناد - التي تجعل المرء قادراً على الإطلال على مشارف كل ماهو غير عادي.

من المحتمل أن يتعلم المثاليون من مدارس الدراما، أو من أي مكان آخر، اللغة الاصطلاحية الخاصة بالكهانة السحرية والتليس، ومن ثم يستخدمونها لوصف خبراتهم الخاصة. وأياً كان الأمر، فإن هناك دلائل أخرى تتعلق بذلك الأداء الذي يتم من خلال حالات عقلية «مفككة» أو غير مترابطة، فقد كشفت بحوث علم الشفصية التي أجريت على فئة «الساثرين نياماً» Sleepwakers 1990 عن مجموعة واحدة شديدة الخصوصية من السمات المميزة لهؤلاء الموزقين «ليلاً»، خلاصتها أنهم يعملون ويستمتعون بأن تكون لديهم خبرات درامية خاصة

وأنتهم يعملون ويستمتعون بالتمثيل، وبأن يكونوا مركزاً للاهتمام من الآخرين أيضاً.

والشيء الواضح للوهلة الأولى أن شخصية المؤدي The Performer Personality تقوم بالإعداد المسبق لمجموعة صغيرة من العمليات المعرفية (وبما يتلق مع الدور الذي سيؤدي بهد ذلك) من خلال إحكام السيطرة على السلوك، ثم من خلال تفكيك ذلك التكامل العادي أو المعتاد للعقل. وقد يكون التفسير تبسيطياً لهذه الرابطة الخاصة بين حالة الساثرين نياماً وحالة الأداء هو أن «الساثرين نياماً» هم بالضبط مجموعة من «الهستيريين» الذين يقومون بالتمثيل، والبحث عن الاهتمام عندما يسيرون أثناء النوم. على كل حال، ليس من شك بأن «الساثرين نياماً» يكونون في حالة من الوعي المفكك (الذي يشبه الغشية أو الغيبوبة) في ذلك الوقت الذي يسيرون فيه وهم نيام، كما أنهم تكون لديهم حالة صادقة لما قاموا به من نشاطات أثناء تجوالهم الليلي.

ولذلك، فإن الغرض البديل القائل بأنه عملية التمثيل تشترك مع غيرها من العمليات المرتبطة بنمط التفكك Type - Dissociation هذا (التي من بينها التليس) هو فرض مقبول بدرجة كبيرة. فإذا كان المثاليون من اصحاب الشفصيات الهستيرية، فإنه يبدو أن خصائصهم الهستيرية هذه هي التي تمنحهم قوى «سحرية» خاصة تمكنهم من إطلاق عنان عقولهم كي تنشط بطرائق غير مألوفة.

الهوامش :

خاص بالنسبة لهم وقد نظر فرويد إليها في كتاب الطواطم والتابو (١٩١٣) باعتبارها التحييمات الرمزية عن الأب الأول أو البدائي (الترجم)

(١٣) أوربا من تليف مونسرات (الترجم)

(١٤) أوربا من تليف جيلبرت وسوليفان (الترجم)

(١٥) سمينز هنا كما ذكرنا سابقاً بين كلمتي كاهن Priest التي هي رتبة دينية مسيحية على نحو خاص - وكاهن ساحر Shamman التي يدور حولها الحديث. (الترجم).

(١٦) وهي النزعة التي يعتقد أصحابها أن أرواح الموتى تتصل بالأحياء عبر وسيط معين. (الترجم)

(١٧) الإشارة هنا إلى المصافحة والمضاربة التي قد تحدث بها الأرواح في مثل هذه الممارسات. (الترجم)

(١٨) في ضوء نظرية سكرن عن التعلم والمصاغة بنظرية التعلم أو التشريط الإجرائي Operant Canditang يعطى التدميم أو المكافأة للاستجابة المطلوبة في ضوء جدائل معينة بعضها مستمر وبعضها متقطع وخلال هذا النوع الأخير لا يعطى التدميم عقب كل استجابة صحيحة بل عند صدور بعض الاستجابات المطلوبة (كل ثالث استجابة صحيحة مثلاً) وفي ضوء جدائل نسب معينة، ثابتة أو متغيرة (الترجم)

(١٩) الكلمة المستخدمة هنا قديمة وترتبط بوجهة قديمة من النظر كانت تربط الاضطراب العقلي بطوار القمر وتغيراته. (الترجم)

(٢٠) ممثل بريطاني ولد عام ١٩١٤ من أشهر أفلامه جسر على نهر كواي ١٩٥٧ ولورنس العرب ١٩٦٢ والطريق إلى الهند (١٩٨٤)

(٢١) جيمس دين: ممثل أمريكي ولد عام ١٩٣١ ومات في الرابعة والعشرين من عمره عام ١٩٥٥ وقام بممثل ثلاثة أفلام فقط أشهرها مشرق عذراء - عن رواية ليجون شتاينيك عام ١٩٥٥ (الترجم)

(٢٢) شيرلي ماكليز: ممثلة أمريكية ولدت عام ١٩٣٤ وقامت بممثل عدد كبير من الأفلام الكوميدية والإسبانية (الترجم)

(٢٣) جيلندا جاكسون: ممثلة وسياسية بريطانية ولدت عام ١٩٣٦. (الترجم)

(٢٤) فيليان لى: ممثلة بريطانية (١٩١٣ - ١٩٦٧) تزوجت من لورنس أرايغبييه وأشهر أدوارها: ذهب مع الريح (١٩٣٩) ماتت بالسل في الثالثة والعشرين من عمرها (الترجم)

(١) هي رتبة من التحييمات تشمل الإنسان والقرود... إلخ. (الترجم).

(٢) في العربية أيضاً نقول إن الممثل يلعب دوره أو يمثل الدور أو يؤدي الدور أو يقوم بالدور... إلخ. (الترجم).

(٣) ليس هذا هو الحال دائماً فليفتأ مايتحرك الإنسان خلال اللحم بشكل عتيق كما في الكوابيس، وأحياناً يمشي بعض الناس خلال أحلامهم يتكلمون أو يؤثرون أنفسهم أو الآخرين (الترجم).

(٤) أيضاً هذا ليس دقيقاً، فالنشاط الرياضي يحتاج إلى مهارات معرفية كالذاكرة والتخيل والذكاء والإبداع والتفكير وحل المشكلات والإدراك وغيرها. (الترجم).

(٥) طائر أسمرى (الترجم)

(٦) البقعة الميأة أو النقطة المظلمة (أو السوداء) نقطة صغيرة على شبكة العين غير حساسة للضوء لاتوجد بها مستقبلات عصبية هضوية (الترجم)

(٧) القرن الأعظم أو الجسم الجاسق، وأحياناً يطلق على هذا الجزء اسم الفتش الكبير أو القوميسير العام للمخ وهو حزمة من الألياف العصبية تقوم بترليفة التفاعل التبادلي للمعلومات بين نصفى المخ البشرى الأيمن المستوى عموماً عن الصور والانتقال والحركة والأيسر المختص باللغة (الترجم)

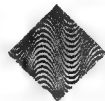
(٨) سرجى بروكنيف (١٨٥١ - ١٩٥٣) مؤلف موسيقى روسى شهير من أشهر أدوارته البرتقالات الثلاث (١٩١٩) وملاك النار (١٩١٩ - ١٩٢٦). والحرب والسلام (١٩٤٧ - ١٩٤٨). (الترجم).

(٩) أى مرتبطة بدورة الشهوة الجنسية (الترجم)

(١٠) طبعاً هذا مجرد إشارة إصاوب من مؤلف هذا الكتاب بقدرات هاجنر على الكشف عن الطبيعة الخاصة للعلاقات الإنسانية وذلك قبل أن يقدم العلماء المهتمون بدراسة السلوك الجنسى أمثال باسترز وجونسون بذلك في خمسينيات هذا القرن العشرين (الترجم)

(١١) يقوم العلماء المهتمون بدراسة السلوك الجنسى أمثال باسترز وجونسون بذلك في خمسينات هذا القرن العشرين (الترجم)

(١٢) شيء أو مجموعة أشياء، غالباً (وأيس دائماً ما ترتبط بنوع من الحيوانات (كالثدي مثلاً) أو النباتات كالنخلة ينظر إليها أعضاء جماعة معينة أو مجتمع باعتبارها ذات دور سحرى ورمزى



عيناك

عيناكِ مرجُ أخضرُ	يمرح فيه القمرُ
كم تاه في أعشابه	نجم .. ورقّت درر
الزنبقات حوله	لَوْنِهِنَّ الْخَفَرُ
ينعسن في خميلة	هَوَمٌ فيها السحر
تنهل نعمة .. دلالة	فتنة .. تزدهر
وعالما ملونا	ما ذاع عنه خبر
عيناك كم ألهمنا	فراح يحكى الوتر

على مداهما أرى	بحراً ولست أبحر
أرنو إلى أعماقه	فيسحبيني الخدر
غرقته فيه بعدما	ضيع عمري الحذر
فغيمت مشاعري	وانهال في المطر
يا طفلي أقولها	غيرك بي يفتخر
يا طفلي ماضرني	أنى بدأت أكبر
فثروتي تجاربي	وحسبي المَعْمُرُ
وحكمتي.. وخلقى	وما به أشتَهَرُ
لم يمتلكها عاشق	غيري.. غريز.. أخضر
الخمير في شبابها	ماء... فكيف تُسْكِرُ؟



صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة مؤخرًا المجموعة القصصية الأولى للشاعرة الرائدة نازك الملائكة بعنوان الشمس التي وراء القمة^(١). والكتاب يحتوى على سبع قصص تتناول موضوعات متنوعة عُرف اهتمام الشاعرة بها في نواوينها الشعرية المختلفة: مثل عالم الأطفال وتجارب النضوج في «صفائر السمراء عالية»، وتجربة الاغتراب في الوطن في «ياسمين»، والحب والعلاقات بين الجنسين في «منصدر التل» التي تتناول وضع مهجرى فلسطين عام ١٩٤٨، بالإضافة إلى رؤية خاصة لقضايا البيئة في «قرايين لندلى المقتولة» التي ترسم صورة لحروب المياه التي يمكن أن تحدث في المستقبل في الشرق الأوسط عبر تصوير ما حدث لقرية عراقية فُطعت عنها مياه نهر الفرات في الأربعينيات، وصورة شعرية مميزة لعنيزة وامرئ القيس تقدمها الشاعرة في قصتها «رحلة في الأبعاد». وهذا التنوع في الموضوعات لا يأتى على حساب العمق في تناول الشخصيات، ولا يحد من قدرات الشاعرة على استخدام الأسلوب الشعرى السهل الممتنع الذي عُرفت به.

في مقدمة المجموعة التي اشترك في كتابتها زوج الشاعرة وابنها، يذكران أن هذه القصص قد كُتبت ما بين عامى ١٩٥٨ - ١٩٧٨، وأن اثنتين منها، «ياسمين» و «قرايين لندلى المقتولة» قد نُشرت في مجلة الآداب البيروتية وقت كتابتهما في عامى ١٩٦٠ و ١٩٧٨. وهنا يظهر سؤال نقدى تفرضه المساحة الزمنية بين وقت كتابة القصص، وتاريخ نشرها: فهل يجدر بالنقاد قراءة المجموعة حسب الأحداث والروى الشائعة أثناء فترة كتابتها، أم تتبع وسائل التحليل السائدة في وقت قراءتهم لها؟ ومن الواضح أن المشهد الأدبى قد تغير كثيرًا خلال الأعوام الثلاثين الماضية، خاصة بعد بزوغ

نازك الملائكة قصص

شمس الأدب النسائي وتظهر مدرّس الحداثة وما بعدها في ميدان النقد.

الرأى الذى أقدمه هو أن هذه المجموعة القصصية ترتبط أولاً بظاهرة الاغتراب الواضحة فى التراث العربى الشعريّ النسائي القديم والأدب الأنثوي الحديث. ولكنها تتميز كذلك بمحاولة استكشاف أسباب هذه الظاهرة عن طريق استخدام الأساليب التى شاعت فى مرحلة الحداثة وما بعدها؛ مثل السعى لمراجعة التراث الأدبي وإعادة تقييمه من وجهة نظر نسائية معاصرة، والاعتماد على تداعى الخواطر للتعبير عن المسكوت عنه، بالإضافة لكتابة تجارب الجسد النسائي من أجل رسم صورة إيجابية له تستنبط قيماً أخلاقية أكثر إنصافاً. فكما سنرى، هذه المجموعة القصصية تعتمد على أساليب بلاغية وتقاليد قصصية ترتبط بتجارب الإنجاب والأمومة وتقدم بهذه الطريقة رؤية أخلاقية قد تخلف من حدة ظاهرة اغتراب الوعي المؤنث فى مجتمعاتنا.

وليس كل هذا بغريب على الشاعرة. فقد تكون فاذك الملائكة أول من تنبأ بظهور أدب عربيّ نسائي خاص حين قالت فى محاضرة ألقته فى بغداد عام ١٩٥٣: «فمن إذا سلمنا بالفوارق الجنسية بين المرأة والرجل كان لا بد لنا أن ننظر اختلافاً نوعياً بين مواهب الجنسين، ولا شك فى أن التفكير النسوي سيكون وجهة نظر جديدة بالنسبة إلى التفكير الإنساني»^(١). ومن الممكن أنها قد كتبت مجموعتها القصصية هذه وهى تسعى للتعبير عن بعض جوانب وجهة النظر الجديدة التى تنبأت ببزوغ شمسها. فبالرغم من أن كلاً من هذه القصص السبع تستطيع الوقوف بمفردها مستقلة عن الأخريات، إلا أننا نرى هاجساً مشتركاً يجمع بين العديد

منها. وهو كيفية صياغة المجتمع العربيّ للوعي النسائي، ما هو كائن وما يمكن أن يكون، بكل ماطرهه هذه القضية من أبعاد وتقييدات.

تجربة الاغتراب فى الأدب النسائي؛

لناذك الملائكة رأى خاص فى قضية المرأة والاعتراب نشرته فى كتابها التجزئية فى المجتمع العربى حيث لاحظت أن وضع المرأة فى الخمسينيات من هذا القرن يجعل من الصعب تقييمها حسب المعايير الأخلاقية السائدة. فالتقييم الأخلاقى يتطلب حرية الاختيار بين عدة خيارات متاحة. والشاعرة تؤكد أن هذا القدر من الحرية ما كان متوفراً لفالبية النساء فى المجتمعات العربية إذ تقول:

بقيت المرأة طيلة هذه العصور فى حالة من السلبية الكاملة التى تجعل كل حكم أخلاقى عليها غير ممكن. لقد انتهت بها القسر والإزام إلى أن تكون حياتها سلسلة طويلة من الاستناعات عن السلوك فلم تتصف بأية أخلاق إيجابية. وقد أدى بها احتفاظها بطاقتها النفسية الخصبية فى أعماق نفسها إلى أن تستعصى عن السلوك بقاء خارجى، المقصود فيه أن يكون واقياً يحمى هذه الأعماق المشلولة من أن تلوح كسيرة سلبية لا كيان لها. وعلى هذا القناع انصبت الأحكام الخلقية.

نرى فى هذه الفقرة نقيضين: الأول، الأخلاق الإيجابية، وهى مبنية على حرية الاختيار التى كثيراً ما حُرمت المرأة منها. أما الأخلاق السلبية، فهى قد تكون

تصرفات سليمة من وجهة نظر أخلاقية، ولكنها في الواقع «امتناعات» يفرضها النظام الاجتماعي السائد، أى أنها مبنية على القسر، ولذلك لا تدل على وجود إرادة حرة للإنسانة التي اختارتها. وفكرة «القناع الخارجي»، أى التصرف حسب ما يتوقع الآخرون من الفتاة أن تتصرف، وتقبلها لهذا النمط السلوكي عبر الاعتياد وعدم التفكير، تُعرف ظاهرة الاغتراب في الأدب النسائي وتوضح مغزاهما بطريقة مفيدة. فصحتي لو بدت لنا تصرفات بظلة قصة أو رواية سليمة، فأسباب عدم سعادة هذه البطلة هي أنها قد فسرت على اتخاذ هذه القرارات. الاغتراب إذن ينتج عن عدم إتاحة الخيار الأخلاقي للإنسان.

وبما تعبر أشهر أبيات الشعر النسائي قاطبة عن هذا الوضع. الشاعرة هي ميسسون يفت بحدل الكلبيّة. وقد كانت زوجة الخليفة الأموي الأول معاوية، وأم أبفه يزيد. ولكنها ما كانت سعيدة في القصر الملكي. وربما لم تفر في قرارة نفسها بعض أفعال الرجل الذي قدر لها الزواج به. وحين اشتكت، لم تصادف في هذا الأمر. فمطابقة الكلام لمقتضيات الحال، «القناع الخارجي»، من خصال المرأة، خاصة لو كان زوجها هو الخليفة الأموي الأول المعروف بالقسوة والدماء. وهكذا اشتكت من عدم تأقلمها مع الحياة في المدينة، وذكرت رغبتها بالسفر إلى منازل قبيلتها في الجزيرة العربية، فاجابها الزوج ساخراً غاضباً: «أنت في ملك عظيم ما تدوين قدره، وكنت قبل اليوم في العباءة»، فرددت الأبيات التي عرفت بها:

لَيْتَ تَخْفُقُ الْأَرْوَاحُ فِيهِ

أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ قَصْرِ مَنِيْفٍ

وَلِبْسِ عِبَاءَةٍ وَتَقَرُّ عَيْنِي

أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ لِبْسِ الشُّفُوفِ

وَأَصْوَاتِ الرِّيحِ بِكُلِّ فَجٍّ

أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ تَقَرُّ الدُّفُوفِ^(١)

تعتمد هذه الأبيات على منطق المقارنة التفضيلية، وهو الأسلوب السليم للتعبير عن تعفف الشاعرة عن حياة الملوك. ولكن ما يميز القصيدة هو تأكيد ميسسون على رفض ما اختاره زوجها لها عبر تكرار «أحب إليّ» في كل بيت، مما يعني أن القيم الأساسية التي تؤمن بها وطموحاتها تختلف عن قيمه وطموحاته. وهذا هو الاغتراب الذي تعبر عنه الصور الحسية: فالشاعرة لا تستمتع بأصوات الطبول في الحفلات الملكية، ولا ترى أية قيمة للقصر المنيف الذي فعل زوجها وابنها ما يعرفه الناس عنهما في سبيل الوصول إليه والإقامة فيه هما... وزريتهما.

وموضوع الاغتراب يشكل الخلفية التي تحرك أمامها بطلات الشمس التي وراء القامة. هناك مثلاً الشمسور بصمد القدرة على الانتماء للتراث الأدبي والأخلاقي الذي خلفته أجيال سابقة في قصة وصفانر السمراء عالية، هنا تقوم بطلة القصة ندى مع إخوتها بالبحث عن كنز مفقود منذ عشرات السنين في المنزل العتيق الذي يسكنون فيه. وهذا المنزل، الذي تم إنشاؤه

منذ ما يقارب مئة وخمسين عاماً قبل وقوع الأحداث التي تذكرها القصة في سنة ١٩٣٢، يحتوي على غرف مغلقة منذ أجيال ترقد فيها بقايا الآثار القديم وأدوات الطبخ وغيرها مما استخدمه الأجداد وتركوه وحلوا. ففيه مررات خفية باقية تحت الأرض، بل يسكنه ملاك صالح. بسبب ارتباط هذا المنزل الواضح بالماضي في القصة، يمكن القول إنه يرمز للتراث. تتوارد الخواطر التالية في نفس البطلة وهي تفكر فيه:

إننا نسكنه منذ ولدنا ومع ذلك لا نعرف عنه إلا القليل. هناك غرف كثيرة وكبشكانات مغلقة منذ زمن بعيد، وكانها الغرفة رقم أربعين في تلك القصة من ألف ليلة حيث يعلقون البنات الجميلات من أهداب عيونهن. وهناك سرداب السن الرهيب الذي لا نعرف عنه إلا أنه شديد العمق تحت الأرض وقد مات فيه زوج العمدة صريم من الرعب، وكلمنا سرورنا به ولزلنا الخوف، وأحياناً نطل من الكوة الصغيرة التي نصبوها في أعلاه فلا نرى إلا الظلمات المخفية ولا شيء غيرها^(٥).

لا توجد دلالة على رمزية مساحة هذا المنزل خير من ذكر قصص ألف ليلة وليلة التي تبقى في لب التراث الأدبي الشرقي. وعن الواضح أن مشاعر البطلة تجاهه هي مزيج من الحب والرغبة. فهي تترك أنها لا تستطيع الخروج من الماضي الثقافي الذي يملأ منزلها كلية. بل إنها تسكن فيه. ولكنها كذلك تفضي بدخول جميع غرفه، وتذكرنا بأن الكثير من الفتيات حيسن في بعضها وما استطن منها فراراً. هناك أيضاً رجال ممن دخلوا

لاستكشاف أروقة هذا التراث، وماتوا هناك. ولكن القصة أيضاً تؤكد إمكانية وجود كنز مخفي في أحد هذه الأروقة. أي أن هناك فوائد كثيرة لدراسة تراثنا ومعرفته، ولكن على شرط ألا يفتقد هذه التراث الإنسان ويحد من حريته الفكرية.

«قرايين لنبدلي المقتولة». قصة للعطاش، تعبر أيضاً بشكل رمزي عن الاغتراب ولكن هذه المرة بسبب الظروف السياسية. فلاحداث القصة تاريخ حزين: كانت مدلى قرية عراقية قُطع عنها الماء نتيجة لإنشاء دولة مجاورة لاسد في الأرمينية لاستغلال الماء لصالحها. والقاصة، التي تخد هذا الحدث المسايى حين تكتب قصتها عنه، تخلق شخصيات خيالية ترفض هذا الوضع وتثور عليه وتحاول تغييره. أما موضوع القصة هو العطش، فقد تناولته الشاعرة في مقال لها بعنوان «العطش والتعطش في الأغاني العراقية» تدرس فيه الشعر النسائي الشعبي اللغنى في العراق. وهي في بداية هذا المقال تذكرنا بأن الريف العراقي يعتمد على الزراعة، ولذلك ترتبط ظواهر الحياة الاجتماعية المختلفة السائدة فيه - ومنها بعض الرموز الشعرية الشائعة - بالماء بشكل أو بآخر. وعن اللغنى الأساسي الذي تعبر عنه هذه الأغاني الشعبية وما تله على نفسية كاتباتها، تقول الشاعرة ما يلي:

فلو التفتلنا إلى اغانينا الشعبية لوجدنا في معانيها معنىً عاماً يكرر على صور كثيرة ويفاجئنا مختبئاً في الأبيات والمقاطع هنا وهناك. ذلك هو معنى الإحساس بما لا يتحقق، باستحالة الوصول إلى الغاية ويعدم القدرة على تحقيق ما يبدو قريب المنال.

فى الغالب باهظة. بعضنا يدفعها فى الخارج وبعضنا يدفعها فيما بعد. إننا نعود إلى الوطن وقد تغيرنا وتراكمت فى أنفسنا طبقات جديدة أجنبية، الطبيعة تترسب فى خلاياها وجوه غير مالوفة، ورؤى أماكن بعيدة ونروب مجالس مجهولة، وتختلف عن مزارعنا، وعرف تتلوى فى مزارع تختلف عن مزارعنا، وعرف فى بنايات لا تشبه بناياتنا. (٢٢ - ٢٣).

اغتراب المرء من قيم المجتمع الذى يعيش وسطه إذن يعنى تمزق الرعى إلى أجزاء منفصلة عن بعضها البعض. هناك أولاً عملية محو بطنى للصفات والقيم القيمة التى امتلكها الفرد وأمن بها فى زمن ما ثم تكون صفات جديدة مناقضة. والشاعرة تعتمد على استعارات من علم طبقات الأرض للتعبير عن فكرة أن الجديد والقديم يسكنان داخل الذات المغترية سوياً ويبقيان هناك فى حالة صراع دائمة: فالطبقات القديمة «تترسب فى خلاياها» أفكار وصور جديدة معادية.

الاغتراب إذن ليس شعوراً طارئاً نتيجة للسفر يمكن التخلص منه بعلم العودة إلى الجذور والحياة حسب قيم استفاد الناس منها فى زمن ما - كما يتوهم البعض. إنه وعى مميز، رؤية خاصة للوجود تؤكد أننا اختلف عن أعيش معهم. وعى وتجاربى مميزة ولذلك لا أستطيع الانتماء لدنياهم وإن سعت لذلك. فإنا أجد صعوبة فى تقبل رؤيتهم للموجودات وطريقة تعاملهم معها.

هناك الكثير من الرؤى الروحية، والكوابيس الليلية، فى هذه المصوعة القصصية، وهى جميعاً تعبر عن عدم القدرة على الانتماء. فالنفس الممزقة لا يمكن جمع

سكان الريف، خاصة النساء منهم، سيكون لدرجة كبيرة بسبب ظروفهن الاجتماعية أقل قدرة من الآخرين على تحقيق غاياتهن وما يلتمسن إليه. وذلك يعبر عن أوضاعهن عبر رمز يتكرر كثيراً فى قصائدهن وهو العطش الذى لا يمكن أبداً أن يرتوى. وقصة «قرايين لندلى» المقتولة حين تتحدث عن انقطاع الماء، تعنى أيضاً نهاية الشعر ورموزه، والمهياة الريفية الجميلة، وكل الظواهر الاجتماعية الأخرى التى ترتبط بالماضى بشكل أو بآخر. ولذلك تسمى الشاعرة مرثيتها لندلى: «قصة للعطاش» حيث يرمز العطش هنا لنهاية كل طموحات سكان القرية. وقد تكون هذه القصة الأولى من نوعها لا لأنها تتناول موضوع التصارع على موارد المياه المحدودة الذى نحس به الآن، والمتوقع أن يتفاقم فى المستقبل، فحسب، بل لأنها توضح تأثير هذا الصراع على أفراد عاديين ترسم صوراً لهم.

ينتج عن عدم القدرة على الانتماء للقيم السائدة فى هاتين القصتين وغيرهما خواص نفسية مميزة تقوم الشاعرة القاصة بتجليها فى «ياسمين». فوداد بطلة هذه القصة لا تستطيع التكلم مع أسلوب حياة أفراد أسرتها بعد عودتها من رحلة دراسية استغرقت أربع سنوات إلى الولايات المتحدة وهى تصف مشاعرها فى الفقرة التالية:

ماذا يصنع البعد بنا؟ فى أمريكا حسبت أنه يقوم بعملية محو بطنى لما حملناه معنا من عالمنا القديم. إنهم يحسبون أننا نكتسب كثيراً من حياتنا فى الخارج بنون أن يتخيلوا الزمن الذى ندفعه. إن حياة البعد المنفصلة هذه ليست كلها مباهج، وتكاليقها الشعورية

شملمها، ورتق الفلق الذى تكونت على أساسه بسهولة. فالكابويس تتبع من الجرح الذى مزق الذات، وتغير عنه. تصف بطة «ياسمين» أحد كرايبسها فى الفقرة التالية:

كان المكان كبيراً شاسعاً أشبه بمحطة قطار أمريكية. وكانت معى حقائب ثقيلة كثيرة. ثم أقبل إنسان لم أميزه فى الحلم ووقف يكلمنى لدقائق. وحين ذهب والتفت لم أجد حقائلى. كان مكانها فارغاً حين نظرت ولسبب ما أخافنى هذا الفراغ، وبدأ معارضاً للمكان الذى كانت تملأه حقائلى العديدة. وبحثت فى المحطة عن حقائلى، وأصعد سلالم وأهبط أخرى، سلالم تجرى فى نواثر كابوسية الطبيعة. وكنت أرى حقائلى كل مرة من بعيد فأتق من أننى ساصلها بمجرد أن أدور حول الثوامة السلم. ولكن الدرجات كانت تنتهى فجأة بجدار يبرز من الفراغ وينتصب أمامى. أو يسلمنى السلم إلى انحناءة لولبية هابطة تجعل حقائلى أبعد مما ظننت. ثم راحت الجدران تضيق والممرات تتعقد وتطول والصلالم تشتبك وأنا لا أصل لى مكان قط. ثم دوى صوت هائل وكان قطارين قد اصطدما، واستقلت(٣٣).

هذه المساحة تجسد الذات النسائية التى تتكون من سلالم «تجرى» فى نواثر كابوسية الطبيعة، وتعيق الوصول للغايات وجدران تنبثق من الفراغ فجأة. ولعلها ترمز للكتب، لأنها تحيل بين المرء وتحقيق أهدافه. فالفترة تصف حرفياً عدم قدرة المرء على الحصول على

ما يبتغيه. أما المعنى الأعمق فهو أن النفس قد تمزقت، وأن مساعى البطلة لأرب الصدع لن تجدى، فالحقائب ترمز لجزء من الذات تحاول البطلة الوصول إليه بلا فائدة. والتصادم الأخير بين القطارين يوضح أن أجزاء الذات المختلفة فى حال تصادم دائم.

وقد كتب فرويد مقالاً مشهوراً عن الغرابة فى الأدب "The Uncanny" حيث تحدث عن الطبيعة الكابوسية لأمكان بعينها، نراها لأول مرة، فنبصر كأننا قد شاهدناها سابقاً، ولا نستطيع أن نتذكر متى. وبهذا السبب تشدنا هذه المساحات إليها، ولا نستطيع منها فكاً، وفرويد يعتقد حدوث خلط بين المساحة والذات فى هذه الأحوال: أى أن ما يشدنا لهذه الأماكن هو تعبيرها عن لحظات تكون الذات لأول مرة. حين ابتدأت النفس تحرك بعدها عن المساحة التى تحيط بها، وأن المكان ليس جزءاً منها. وفى أغرب فقرات هذا المقال يقدم فرويد تجربة شخصية مر بها كمثل على ما يتحدث عنه، وهذه التجربة تشبه كثيراً الكابويس الذى ذكرناه أعلاه، إذ يقول:

ذات صباح بينما كنت أتحول فى الشوارع الفارغة لمدينة ريفية وجدت نفسى فى منطقة حيث لاحظت النسوة ملونات الوجوه مطلات من الشبائيك. فهربت من الشارع. ولكن بعد تجواب طويل وجدت نفسى قد رجعت لذات المكان حيث بدا الناس يلاحظون وجودى. حاولت الخروج من الشارع مرة أخرى، وتهت فى حوار ضيقة كل منها يسلمنى لأخرى، حتى رايت ذات المواقع للمرة الثالثة. وهنا

أصابتنى حالة من الرعب وقسوت مساطرة
أحدهم عن أقرب الطرق للفندق^(١).

فرويد يلاحظ أن تكرار عوبته لذات الواقع وفقدانه للسيطرة على المساحة، يمثلان نفسياً تراجعاً إلى اللحظات الأولى لتكون الذات عبر عقدة أويبي، ولشعور الوعي لأول مرة بأن الإنسان ليس جزءاً من جسد الأم. فالمعربة لذات الموقع، وتكرار الفشل في الفرار من هذه المساحة عدة مرات، تعنى أن الإنسان لم ينجح في كبت هذه التجارب الأولية، بحيث بقي بعض ما مر به من شقاء وؤس، ولذات ونشوة، في الذاكرة برغم عوامل الكبت. وفرويد يؤمن بأن بعض اللذة التي يشعر بها الفرد في أثناء قراءة الأدب تنتج عن نجاح الأديب في تذكيرنا، ولو جزئياً، بما نسيناه، أي كيفية تكوين شخصياتنا عبر الاعتماد على الأم والارتباط شيئاً فشيئاً بعالم الأب. الأعمال الأدبية حسب هذه الرؤية النفسية تنجح في التأثير على نفوس القراء لأنها تذكرهم بالأم التي يتم مسح صورتها من قبل الحضارة الإنسانية حتى تحتل مكانها صورة الأب والقيم والمبادئ التي يمثّلها.

ومجموعة فزاك الملائكة القصصية تتميز بصفة خاصة تفصل بينها وبين الكثير من أعمال الأدب النسائي المعاصر: فهي لا تحتوي على شخصيات أبوية قاسية تتحكم في البخلات - باستثناء الشخصيات السياسية المتسلطة على أزياء العباد ورفاقهم في قصة «قرايين لمنذلي المقتولة». أما الآباء فهم موجودون ولكن في الخلفية، بينما تظهر خصال الأم الطيبة وحنانها واضحة جلية في غالبية القصص. واعتقد أن الكابوس الذي ذكرناه أعلاه تنطبق عليه هذه القاعدة. فهو - مثل

المثال المشابه له الذي يذكره فرويد - يرمز للأم، وللدور الأمومي الذي ترغب ودا، بطله القصة، بأن تلعبه مع أختها الصغيرة ياسمين.

وللشاعرة فزاك تجربة متساوية مع والدتها قد تفيدنا في فهم أسباب احتلال الأم موقع الصدارة في هذه المجموعة القصصية: فقد كانت والدتها - أم فزار الملائكة - شاعرة كتبت أكثر قصائدها في موضوع القضية الفلسطينية ونشرت بعضها في الأريمنيات لتحذر العرب من الخطر المهدد بهم، قبل قيام الدولة الإسرائيلية. وبعد عام ١٩٥٣، اكتشفت أسيرة الملائكة أن أهم مصابة بسرطان الدماغ، وكان أفضل الأطباء المتخصصين في هذا الموضوع في العراق آنذاك من اليهود. وقد قرر الطبيب في بغداد تحويلها إلى طبيب آخر يهودي أيضاً لإجراء عملية في لندن. وبالرغم من خوف الأم، وبإلغائها لابنتها بأن هؤلاء الأطباء قد يؤذونها كعقوبة لها على ما نظمتم، قررت الأسرة أن تسافر السيدة فزاك مع والدتها إلى لندن لإجراء العملية. ماتت الأم هناك. وقد كتبت الشاعرة آنذاك لوالدها رسالة طويلة للتعزية ذكرت فيها أن أمها كانت سعيدة في لندن وأنها ماتت مجتسمة، وقالت كل ما يجب أن نقوله في هذا الوضع الحزين، ولكنها في ختام الرسالة عبرت عن مشاعرها قائلة: «إن من حسن الحظ أنك لم تروها في أيامها الأخيرة، ويكفي أن أحمل هذا الألم الأبدى في قلبي. الألم الأكال العاصف. يا إلهي، يجب أن تساعدني يا أبي على الصبيان». وقد عاشت فزاك في واقع الأمر أياماً مريرة حزينة في لندن حتى تمت مراسم الدفن في مقبرة إسلامية هناك. والشاعرة، التي سعت لإحياء ذكرى أمها عن طريق جمع شعرها ونشره في ديوان

وسائل في العمل الأدبي، منها الكوابيس، وتوارد الخواطر، وكتابة الجسد، وغيرها. وعن استخدامات الشاعرة لبعض هذه الأساليب للتعبير عن قيم أمومية ستحدث في بقية هذه الدراسة.

كتابة الجسد كبحث عن قيم الأم

قد تكون كتابة الجسد محاولة للتغرق على تحكم الوعي الذي كونه المجتمع الذكوري، أي على الشعور بالاغتراب عن طريق السماح لتجارب جنسية مميزة لم يتم الحديث عنها من قبل بالظهور في العمل الأدبي. الجسد النسائي كثيراً ما ارتبط بالعار، أو بالفساد، والمرأة قد تحس بأنّها غير قادرة على التعامل معه، بل قد تحتاج لبدائل كثيرة حتى تتقبله^(٨). والكتابة عن الجسد بطريقة إيجابية، والتأكيد على أن (أنا) الكاتبة ترتبط بشكل ما بهذا الجسد، بدلاً من أن تفر منه وتنفّر عنه، قد تكون مفيدة في التخفيف من حدة الاغتراب، لأنها تساهم في تغيير الصور السائمة وتخلق قيماً جديدة ناتجة عن تجارب جنسية نسائية خاصة لم يتم الحديث عنها سابقاً. فللجسد النسائي القدرة على العمل والإنجاب، أي إنتاج الحياة البشرية، ورعاية الطفل، عبر الرضاعة وغيرها.

وللتساؤل هنا هل هو يمكن لهذه الخواص الجسدية، والمزايا النفسية الموازية لها، أن تساهم في إنتاج عمل أدبي يقدم وجهات نظر مخالفة لما كتبه الرجال؟

كاتبات عربيات يتعمين للجليل التالي لفتاذه طرحن هذه الأسئلة واختلفت إجاباتهن بشأنها. الأدبية غادة السمان ترى في عملية الإنجاب خطراً على الكاتبة وعلى الإبداع الأدبي. فهي تقول في مقابلة مشهورة:

باسم أفضولة المجد بعد سنوات، تأثرت كثيراً بهذه التجربة الحزينة، خصوصاً بقتيلاً منها أن يقتلها الأطباء بسبب المواضيع الشعرية التي تتناولها في قصائدها. وهي تعلق على هذا في المقدمة التي كتبها لديوان والدتها إذ تقول: «قضيت أربعة أيام رهيبية في لندن لا أقوى على النوم. وكنت أتعذب بفكرة غير الموتى الذي ترقد فيه أمي الحبيبة. وكانت كلماتها لا تلقأ ترن في سمعي: إنهم سيقتلونني»^(٩).

ومن المؤكد أن الدافع القومي قد أشتد قوة في نفس شاعرتنا بسبب هذه المسألة الشخصية، ونجح عنه أن القضية الفلسطينية كان لها دور كبير في كل ديوان ودراسة قمتها على مدى الخمسين عاماً الماضية. بل إن أحد القراء في مجلس الثقافة أبلغني أن أجمل قصص الشخص التي وراء القمة هي: «منحدر التل» التي تتناول اغتراب أسيرة فلسطينية نتيجة لحرب ١٩٤٨.

وهذه الرؤية النفسية لاغتراب المرأة، كعدم القدرة على الانتماء لعالم الأدب، ومحاولتها لاسترجاع صورة الأم ومتابعة طريقها وتقبل قيمها، قد تكون مفيدة، لا في تحليل المجموعة الشخصية التي تتناولها فحسب، بل لفهم الأدب النسائي عموماً. فعدم القدرة على الانتماء في كتابات النساء كثيراً ما تنتج عن تنزق الذات إلى قسمين من الصراع بينهما تتبع الكتابة والإبداع. القسم الأول، ينتمي لعالم الأب، ويوافق الكلام لمتعضيات الحال، ويضفي مغبة الصراخ الجارحة. إنه القناع والدرع الواقي الذي تتحدث عنه الشاعرة في مقالها التي استشهدنا بها أعلاه. أما القسم الثاني، للسكوت عنه عادة، والذي يمثل الأم، فيسمى للتعبير عن نفسه بعبارة

كالمسحور، كالمسر الخفي، يكمن في الكلمات المألوفة القديمة حين أضعها الكلمة وراء الكلمة فتصبح فوق السطر كلمات جديدة لم اسمعها ولم أقرأها من قبل. لها نبض كنبض القلب. وامتدت يدي لتحسس قلبي فإذا بأصابعي تلتف حول جسم صغير، له رأس مستدير شعره ناعم، وله عينان واسعتان يشف سوادهما من تحته لوناً أزرق يترقرق كسطح بحيرة^(١٠).

بطلة نوال ترى في عملية الكتابة خللاً للحياة بشكل ما. فللمعمل الأبوي الجيد استقلاليته عن الكاتبة حتى يبدو كأن أبطاله قد قطعوا الحبل السري وابتدأوا مستقلين عنها بالفعل. ولكن العلاقة بين العمليتين في قصة «الخيطة لغوية: فالمرأة تكتب رسالة لطبيبها الغائبة وتتوقع أجوبتها تماماً كما تشعر بنشاط جنينها داخل جسدها وتمانهه بينما هو لا يزال غير قادر على الرد عليها. هي تحيي الآخر عبر محادثتها له قبل أن يأتي للوجود، وتجلب طبيبتها للحضور عبر كتابة الرسالة، أي قصة «الخيطة» لها وعنها، ولكنها تحيي نفسها أيضاً في ذات الآن. فمن طريق محاورة الغائبة وجلبها للحضور التمثيلي الرمزي، تتحرر البطلة من الشعور بالافتراق وتجسد في نفسها رغبة في العيش يتم التعبير عنها بشكل رمزي عبر عملية الإنجاب ومشاعر الأمومة الناتجة عنها.

إن محاورة الغائبتين عن طريق رسم صورة خيالية لهن في عملية إنجاب رمزية، هي الأساس المادي والأسلوب البلاغي الذي تعتمد عليه الكثير من أفضل أعمال الأديب النسائي القديمة والحديثة. فادب الرثاء

منذ الأيام الأولى للحمل شعرت أنني مستعمرة. هناك كائن غامض في أحشائي يعمل لدى كل طاقاتي الفكرية، شعرت أنني أناصر على الفنانة في إعماقي لصالح هذا الكائن الغريب. لم تكن علاقتنا ودية، فانا يوماً أثور ضد ما يحول دوني وبون تحقيق ذاتي ككاتبة. وقد ثرت على تلك الكائن الطفيلي الذي يحتلني وينصب رأياته في حواسي كلها. ثرت عليه ثورة من نوع غريبه ثورة سكونية، ثورة مستسلمة. فقدت القدرة على التفكير وفقدت القدرة على الكتابة^(١١).

ترى غادة المرأة الحامل كائنًا ضعيفًا، غير قادر على التفكير بما فيه من الخلق والإبداع. بل إن الجنين عبارة عن مخلوق طفيلي مثل أبة جرثومة تصيب الإنسان بمرض. وهذه الصورة صانقة علميًا، لأن تعريف الأطباء للطفيليات التي تمتص على مُميلها ينطبق كلية على الجنين. ومع ذلك، فإن في هذا التشديد على سلبية علاقة الأم بطفلها دلالة على اغتراب الجسد المؤنث في مجتمع قيمه رجولية.

تقدم نوال السعداوي رؤية مخالفة أكثر تعقيداً عن علاقة تجربة الحمل والإنجاب بالكتابة الأدبية النسائية. وهذا يحدث في قصة طويلة قديمة تدعى «الخيطة»، نشرتها الروائية المعروفة عام ١٩٧٢. وأسلوب هذه القصة الغامضة يعتمد على تداعي خواطر البطلة التي يقترب حديثها من الهلوسة. في الفقرة التالية تصف نجاحها في كتابة رسالة إلى طبيبتها، بطلة الأم، بأنها عملية إنجاب من نوع ما:

يُذَكِّرُنِي طُلُوعُ الشَّمْسِ صَخْرًا
وَأَذَكِّرُهُ لِكُلِّ غُرُوبِ شَمْسٍ
وَلَوْلَا كَثْرَةُ الْبَاكِينَ حَوْلِي
عَلَى إِخْوَانِهِمْ لَقُلْتُ نَفْسِي^(١١)

من الواضح في هذه الأبيات أن الشاعرة تعتبر نفسها من الأصوات بشكل ما. ولكن تذكر الأخ، ورؤية الأخريات الباقيات على إخوانهن، يعطيها شيئاً من المزاء ويبقيها على قيد الحياة. وربما يكون هذا الإحساس بالموت روحياً في الدنيا، من ظواهر اقتراب الوعي النسائي الذي تخفف من حدته محادثة الغائبين وجلبهم للحياة عبر هذا الحوار التمثيلي، أي لعب دور الأرومة بشكل رمزي.

ومن المؤكد أن هناك أخريات مثل رابعة العدوية ومثيلاتهما من الناسكات ممن وجدن في كتابة الشعر للغياب والتعلق به، حياة ووجوداً روحياً مميزاً.

تستخدم الشاعرة فازه الملائكة أسلوب محادثة الغائب في قصتها «رحلة في الأبعاد» حيث تنتقل بطلاة القصة، واسمها (شوق) لتعبر عن شوقها لمن رحلوا، من زمان لآخر، وتشاهد امرئ القيس وعنيزة وهما يتفازلان. الشاعر يطاردهما وهي تجرى قائلة: «فضحنتا لا أم لك». ومن الواضح هنا أن الحلم بالتحضر من الأم، من أسس الخيال الرجولي. ولكن (شوق) تنهرب من الحديث في هذا الموضوع وتطابق الكلام لمقتضيات الحال، قائلة: «أنا أفهم منها أن عنيزة تقول لامرئ القيس إنه إنسان فريد فذ رائع بحيث لا يمكن أن تكون

الذي كتبت المرأة العربية أجمل أشعارها فيه، عبارة عن حديث ممن رحلوا، أو معهم. وللمرأة قدرة أكثر من الرجل على الرثاء فالتلبية وهبتها شرف إنجاب الأطفال بمعاناتها، ومن يشعر بهذا القدر من الخصوصية بكيفية تكون الحياة، يقدرها حق قدرها ويحزنه فقدانها. ومن أشهر من كتبت شعر الرثاء ليلى الأخيلية، التي تحدثت حبیبها توبة بعد وفاته في معركة معروفة، بالأبيات التالية:

فلا يبعدنك الله يا توبُ هالكا
أخا الحرب إن دارت عليك الدوائرُ
فأَلَيْتُ لَا أَنْفَكَ أَبْكَيكِ مادعت
على فتي ورفساء أو طارَ طائرُ^(١٢)

وفي محادثة الغائب بهذه الطريقة دلالة على الحنين له وسعى بطريقة رمزية لجلبه للحياة عبر رسم صورة له. بل إن الشاعرة تجد هدفاً للحياة ومعنى خاصاً للوجود عبر تذكر من تفتقده. والكثيرات من الشاعرات يطنن في وصف الخصال الحميدة من كرم وشجاعة وغيرها لمن يفتقدنه

وهنا نلاحظ ميزة خاصة لهذا النوع من الأدب: فمع أنه يسعى بلاغياً لإحضار الميت وجلبه للحياة عن طريق رسم صورة له ثم محادثتها، إلا أن الدارس سيلاحظ دائماً في أبياته خلطاً متعمداً بين المتحدث والمتحدث إليه، ينتج عنه أن الشاعرة نفسها تبدو كأنها قد ماتت نتيجة لفقدان من رحل، وأنما عادت للحياة مرة أخرى عبر تذكره. تقول الخنساء في أبيات معروفة:

له أم من البشر. وهي ترسم الصورة التالية لعنيزة بعد رحيل حبيبها:

لقد رايتها تلقف وتسند ظهرها إلى شجرة
وتتطلع والهة إلى الفارس المسرع وبقيت
تتابعه ببصرها الحزين حتى غاب وراء
الشجر الكثيف. ورايتها تسند رأسها إلى
جذع الشجرة وتغض عينيهما وكأنها تسترد
حلماً عزيزاً تخشى عليه الضياع^(١٤٠).

وهذه القصة جديدة في موضوعها وأسلوب تعاملها مع هذا الموضوع. فهي ترسم صورتين لأمريتين وتعقد مقارنة بينهما. إحداهما، التي تعيش اغترابها في الحاضر، ترحل لرؤية المرأة الأخرى في الماضي، وتجلب صورة لها معها. إنها إذن محاولة لاستنطاق التراث وجلبه إلى لب المعاصرة بطرق جديدة مشوقة تتيح للقارئ التفكير فيه بدون تقديم رأي مسبق بفصله. أما سبب هذه الرحلة الروحية، فمن الممكن أن يكون تعلم (شوق) برتابة حياتها. ومن المؤكد أن هذه التجربة جلبت لها الكثير من السعادة وأحييتها بشكل روحي مثل ما حدث بلطف قصة «الخطبة» ولغيرها ممن حاشوا الغائبين.

تتناول قصة «الشمس التي وراء القمة» فكرة الإنجاب، ورؤية المجتمع للمرأة الحامل، ورؤية هذه المرأة لنفسها، وعلاقة هذا كله بالإبداع الأدبي. فالقصة عبارة عن توارد خواطر (هدى) البطلة، وهي تحت تأثير بنج موضعي، بينما تجرى لها عملية قيصرية. إنها محادثة مع الغائب، ومحاولة جلبه للحضور، والحياة نفسها، من البداية للنهاية. يمر في ذهن البطلة كثير من الكوابيس

منها فكرة العملية القيصرية ذاتها: «العملية القيصرية نسبة إلى أحد قياصرة الرومان وقد تعمست ولادة زوجته، وكاد الجنين يفتنق، فأمر أن تشق بطن الأم بالسكين بلا رحمة. ومن دون الاهتمام بها لاستخراج الطفل حياً»^(١٤١) الأم إذن عبارة عن مادة يستخدمها الملك لإنتاج ولي للعهد. لا قيمة لها في حد ذاتها. وهذه الرؤية للأمومة قد تتأثر بها المرأة فتثور على جسدها، شاعرة أن الحمل ضعف وسلبية، وأن الكائن الموجود في داخلها إنما هو مخلوق طفيلي يمتاش عليها ويدمر قدراتها الفكرية الإبداعية. وبطلة القصة تتأبطها هذه الهواجس في أثناء قراره خاطرها إذ تقول: «كنت أيام صباي أحتقر العلاقة الجنسية وأنفّر من الزواج كله، وأرتبط بذلك ازديائي للمرأة الحامل، فقد كانت تبدو لي مفرقة في الحسية وضعيفة في إن واحد»^(١٤٢).

عبر التفكير في تجربة الإنجاب، تصل (هدى) لمعرفة جديدة عن النفس والآخر: فهي تدرك أولاً أن ازدياعها للمرأة الحامل إنما هو تقبل لأفكار شائمة خاطئة، وهكذا تقول: «لقد لاحظت أنني أحب الأطفال، فبأي منطق أتمسك على الحمل إذن، ويلى شرع أحتقر المرأة الحامل»^(١٤٣). وهذا الإدراك بأن الجنين سيتحول إلى آخر، وأنها تساهم في تكوينه عبر معاناتها الجسدية، يجعل من تجربة الحمل تشاملاً خصباً وتعريفاً إيجابياً للأنوثة: «إن تقصيتها تربطها بالله، وتلمسها بشعاع الألوهية»^(١٤٤).

الرؤية العامة التي تقدمها هذه المجموعة القصصية للمجتمع الإنساني تستند إلى علاقة الجنين بأمه.

فيبطلات القصص جميعون يقدرن المعاناة والبذل في جلب كل ما هو حي إلى الوجود. بل إن (نهي) بطلة قصة «إلى حيث النخيل والموسيقى»، تؤمن بأن النخيل والأشجار التي تعيش في وسطها إنما هي كائنات حية تحس وتفهم. وهي تعاندها وتستمع إلى أجوبتها وتغني لها ثم تموت بعد موت النخلة التي أحبتها. مثل اعتماد الجنين على أمه، اعتمدت نهى على الشجرة، والشجرة على نهى، ووجدوا الحياة سوياً، وبقوا أحدهما يغني الآخر. والشاعرة تلاحظ أن في هذه القدرة على الانفتاح على الطبيعة يجب ما فيها من جمال، سر السعادة والإمكانية المنحلي لتقلب على الشعور بالاغتراب. وهكذا تقول إحدى بطلاتها: «إن القدرة على الفرح قدرة مبدعة واسعة تستثكنه الوجود كله، أما القدرة على الحزن فهي دائماً ضيقة الحدود وفردية»^(١٤٦). وهذه الرؤية الخاصة للوجود باعتباره ترابطاً بين الكائنات الحية ومعانيها ببعضها، إنما هي رؤية نسائية، لأن مكانها الأعلى هو علاقة الأم بالجنين.

اعرف أن بعض قراء مجموعة (الشمس التي وراء القمة) سينتقدون تحليلي هذا لها. وأنا أعترف بأنني قد تناولت قصص الشاعرة مازك الملائكة في سياق الأدب النسائي العربي وقضايا المرأة نظراً لاعتقادي بأن هذا الجانب من عملها لم يلقَ ما يكفي من اهتمام النقاد. يبدو لي أن وصف تجربة الاغتراب الذي تعانیه بطلات القصص، والاعتماد على قيم مستقاة من الأم في هذا العمل بوصفها وسيلة للتحرر من هذا الاغتراب، بالإضافة لاستخدام أسلوب محادثة الغائب بوصفه

محاربة بلاغية لإعادة خلق النفس والآخر، كل هذه عوامل أساسية تجمع بين هذا العمل والأدب النسائي القديم والحديث.

هناك إمكانيات لقراءة هذه القصص من وجهات نظر أخرى أدرك بعضها. لاحظنا مثلاً في الصفحات السابقة تقدير الشاعرة للتراث الشرقي ولعها الواضح به في أكثر من مكان، ودراسة علاقة هذا النص، والأدب النسائي عمومًا، بالفلسفة العربية والتراث الإسلامي، ممكن بل ضروري. وما يجعل هذه القضية أكثر أهمية بالنسبة لمجموعة الشمس التي وراء القمة هو أن مازك الملائكة لها مواقف مميزة معروفة تجاه التراث والحداثة، لم تُرَ في المفاصل من الدعاة لأي منهما. ومن المؤكد أنها كانت من أكثر الأجيال العربية تعرضاً للنقد والتعريض منذ الستينيات حتى هذه الساعة بسبب مواقفها المعروفة تجاه هذه القضية. وقد لاحظت الناقدة سلمى الخضراء الجيوسي في مقال نشرته في إبداع أن الكثير من هذا النقد كانت له أسباب خفية تتعلق بجنس الشاعرة، أي بكونها امرأة تجرات على التجديد في ميدان الشعر، حين لم يتوقع النقاد من النساء سوى التقليد أو الصمت^(١٤٧). ولكن مازك الملائكة في مجموعتها القصصية تسمو على هذا الأسلوب: إذ لا تنتقد شخصية لأنها ترمز لجنس أو تعمم ما هو فردي كما يحدث في بعض الأعمال النسائية الحديثة. ولذلك قد تكون أهم مزايا العمل الذي أنتجته، تأكيداً أن الأدب النسائي يمكن أن يكون إنسانياً أيضاً.

الهوامش:

- (١) نازك الملائكة: الشمس التي وراء القعدة قصص قصيرة. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧.
- (٢) تم نشر هذه الدراسة بعنوانها «المرأة بين الطرفين السلبية والأخلاق» في كتاب الشاعرة التجريبية في المجتمع العربي (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٥)، ص ٤٢.
- (٣) نفس المصدر، ص ٣٩ - ٤٠.
- (٤) العثيمين إلى الأوطان للجاحظ (القاهرة: ١٣٣٢هـ).
- (٥) نُشرت هذه الدراسة في التجريبية في المجتمع العربي (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٥)، ص ١٩٩.
- (٦) Selected Papers. trans. Joana Rievere. vol 4. p. 389.
- (٧) اعتمدت في هذه الفقرة على كتاب حياة شعراة رحمة الله: صفحات من حياة نازك الملائكة (لندن: رياض الريس للكتاب والنشر، ١٩٩٤) ص ١٤٠ - ١٤٥.
- (٨) تناولنا هذا الموضوع بالتفصيل اللازم في دراستنا عن أدب المذكرات النسائي: تأثير النصف الاجتماعي على حياة المرأة العربية، الذي نُشر في أدب وثقافة، عدد: ١٤٠، أبريل، ١٩٩٧.
- (٩) البحر يحاكم سمكة (بيروت: منشورات غادة السمان، ١٩٨٦) ص ٢٩.
- (١٠) الخيط وعين الحياة: روايتان قصيرتان (القاهرة: مكتبة مديبولي، ١٩٨٣)، ص ٥٠ - ٥١.
- (١١) المختار من أشعار المرأة العربية في الجاهلية والإسلام إعداد: د. محمد عناني. (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧) ص ١٠٠.
- (١٢) ديوان الشعر العربي إعداد: أنيس. (بيروت: دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٦) الجزء الأول ص ١٨٥.
- (١٣) نازك الملائكة: المرأة التي غيرت خريطة الشعر العربي، إبداع فبراير: ١٩٩٦، ص ٧٨.



شعرية الماء فى لوحات محمد عبلة

فى هذ اللوحات يطرح محمد عبلة معالجة جديدة لأسلوبه الفنى والذى لا يكف عن تطويره، ودفعه إلى افاق لغة تشكيلية تمتزج فيها الهموم والأشكال الإنسانية بالرؤى والمكونات الأساسية فى لوحاته.

أول ما يلتفت النظر فى هذه اللوحات هو طابعها الشعرى وإيقاعها الموسيقى الخاطف، وثرأها التعبيرى الذى يصل باللون إلى قوة إحياء داخلية، تضىء جواً من الدفء والبهجة على الإشارات والرموز التشكيلية فى اللوحات. وفى الوقت نفسه، تكثف تساؤلاتها وتجعلها مفتوحة على الداخلى والخارج بثقائيتها لها وقع محبب وأخاذ.

تتخذ اللوحات من تأمل الماء مثيراً جمالياً، وتجدر دلالات هذا المثير عبر طقس احتفالى يتقاطع فيه مشهدان تشكيليان على درجة كبيرة من التباين، من حيث طبيعة الخامة المستخدمة، والصبغات والتواليف الجمالية، لكنهما بالرغم من هذا - يتلاحمان فى تسييح رؤية بصرية، لا تنحصر فى الظاهر، بل تسعى إلى كشف المتناقضات المضمرة والصريحة، سواء على السطح أم فى الأعماق. نلك لأن لوحات عبلة - فى عمومها - تسعى لأن تكون جسور تواصل مع الإنسان، تقرره من فضائنها، وتدفعه إلى النخول فى محتويات هذا الفضاء والتماور معه كئنه جزء من نسيجه الخاص.

ترتكز اللوحات إلى بساطة التكوين وعنفوية الخطوط والأشكال، والميل إلى الألوان الثقائية المتفجرة الناصعة، والانفلات من إيقاع البناء الهندسى الصارم بمخطوطاته الفنية المدروسة، مع الاهتمام بالضوء

كعنصر حركي، يساهم في إنضاج الفراغ وتنظيمه، وفي الوقت نفسه، يمنح الكتلة انسيابية و أو هشاً خاصة في سياق من العلاقات الجمالية الجديدة.

يتجسد المشهد الأول في لوحات النسخة الواحدة أو ما يسمى بالـ: (Mono Print) وذلك في شكل دوامات مائية تتبدى على هيئة دوائر متشابكة ومتقطعة، تتكرر في جمل تشكيلية ساكنة ومتحركة، مشربة بنثرات ويقع ولحظات لونية نشطة، تتدرج في مساهمات ضوئية كاشفة فضاء اللوحة وحركة الأشكال. واللافت أن هذا التباين اللوني، على الرغم من أنه يتم بشكل مباشر على السطح الطباعي الزجاجي الوسيط، إلا أننا لا ننس بآى نقوه للألوان، بل تكاد تكون معجونة في نسيج اللوحات منذ بداية تبلورها كفكرة، أو هاجس في مخيلة الفنان.

في هذا السياق تبرز سيطرة الفنان على خاماته وأدواته وحساسيته الفائقة في إبراز المضمون وإثرائه بتقنيات تعبيرية مختلفة. كذلك تبرز قدرته على استشفاف النتيجة سواء في مراحل التشكيل الأولى على السطح الطباعي الوسيط أم في مرحلة استنساخ اللوحة على الورق.

إن ما يميز محمد هبة في هذا الفن الصعب (فن الجرافيك) والمخوف بالمخاطر والمغامرة، أنه لا يقتصر على وسيط طباعي محدد، يهيله إلى مضمون جمالي أحادي القيمة والدالة، بل يجرب - دائماً - استخدام وسائط متعددة، لخلق وتشكيل الصورة بسمات تعبيرية وجمالية متنوعة. ويتطلب هذا جهداً مكثفاً لكي يتوحد الفنان مع وسائطه بدءاً من تجهيزه أدواته وخاماته من أحبار وأحماض واللون... وغيرها، ثم قدرته على ترويض كل هذه المواد على المسطح الطباعي أيًا كانت طبيعته، من النحاس، أو الخشب، أو الزنك، أو الزجاج... أو غيرها من الوسائط المستعملة.

وبعيداً عن هذه الأفكار الجرافيكية، فإن التحول اللافت في لوحات هذا المشهد، هو التنوعات الابتكارية المفتوحة بحرية، ليس فقط على لغة الفن بلقاءها التعبيري الرائق، وإنما نصس بلن ثمة حواراً آخر يتخلق في اللوحات، مسكوناً بانفعالات تعبيرية مشحونة بحس الشعر والموسيقى. يتبدى هذا الحوار في زوايا التظليل والتطين، وحيوية الأرضية التي لا تعزل الشخص والعناصر والأشكال، بل تبرزها كصيرورة جمالية تستمد وجودها من النسيج الخاص للوحات نفسها.

في معظم هذه اللوحات نلاحظ حضوراً جلياً للكائن البشري. ومن سمات هذا الحضور الدهشة المستمرة بالماء والفرح به، سواء باللامسة الخارجية لسطحه، أو الفرح فيه، أو تأمل ورقته وعذوبته، أو

النظر إليه كمرآة لا تعكس فقط صورة الكائن، بل تفتح في جسده حواراً يتغلغل إلى الأعماق. إن الماء وهو يجسد تحويلات العناصر والأشكال في اللوحات، يكاد يكون تلخيصاً لجنزية الحياة، بل هو قانونها الأساسي بالفعل. ثم إنه يشكل النبض الداخلي للوحات، وفي الوقت نفسه، يكسب مظهرها الخارجي طاقة صوتية، تتجلى في التوجهات اللونية المناسبة بدرجة ناعمة وعفوية، متدرجة ما بين البنى المشرب بشظايا من الزرقاء الخفيفة الساجية، والأبيض المخدوش بروقوش من الرمادي الشفيف. بينما يقبع الأسود الداكن الثقيل على حواف الكتلة المفتوحة مسامها على حركة الماء الذي يغمرها من كل اتجاه.

يستخدم عبلة في اللوحات مساحات ضوئية صريحة، تزداد نصاعتها في خلفية الشخص، وفي ثانياً البقع اللونية التي تشبه المصمى وتنف المصخور. وأحياناً أخرى تشبه هذه البقع النباتات المتطفلة على سطح الماء مثل «ورد النيل».. وبشكل عام تتسم هذه اللوحات بآوازن محتوي مفرداتها وانفتاحها على الحيز التشكيلي بنعومة وسلاسة، كما أن التوافق بين حركة الضوء والأشكال والألوان التي تتدرج ما بين الثقل والشفافية من أسفل إلى أعلى اللوحة تكسب سطح اللوحة انسيابية موسيقية تقرينا بمحاولة لمسها والاندماج فيها.

ويبدو أن محمد عبلة في هذه اللوحات يتجاوب - إلى حد كبير مع حكمة هيراقليطس الشهيرة «أنت لا تستطيع أن تملأ البحر مرتين» لأن الماء يتجدد في كل مرة. فهو كذلك لا يستطيع أن يسبح من تامله للماء سوى اصل واحد لا يتكرر.

في المشهد الثاني من اللوحات يحاول عبلة خلق خليفة تشكيلي تعتمد على المغامرة اللونية، وذلك باستخدام مادة الشمع الساخن بعد معالجتها بمواد كيميائية، مع إبراز فراغات وانعكاسات الكتلة في سياق رمزي يربط بين القيم اللونية والخطية. وفي تصوري أنه من العيب أن نبحث في هذه اللوحات عن بنية مضمونية محددة، فهي تتبع من حرية التخيل الداخلية للفنان، ومعايشته لواقعه بما يفرز من ظواهر مختلفة على كل الأصعدة. بيد أننا - في هذه اللوحات - نصنق بنوع من الانسجام والتوافق الحركي والشعوري بين خبرة الفنان ووعيه الخاص بالخامة وطرائف تشكلها في اللوحات.

وعلى ذلك يمكن النظر إلى هذه اللوحات باعتبارها معزوفة لونية، ومحاولة لخلق شكل فني، يشكل - إلى حد كبير - ترديداً نغمياً للوحات الأصل الواحد. فالحضور الإنساني البارز في الفضاء الجغرافي يتحول في هذه اللوحات إلى تصور تجريدي، يحتفي بالتضاد المباشر بين مفردات اللوحة، وإبراز المسطح

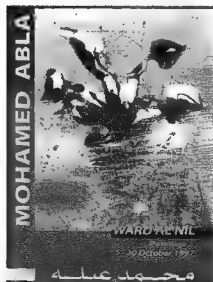
التصويرى فى أشكال لونية يتفتت فيها مركز الإيقاع ويتداخل بكل أبعاده، رأسياً وعمودياً، ومن أعلى وأسفل، فى صورة تنبيهات وإشارات لونية وضوئية، بينما يتسم التكوين بتوتره العشوائى المبالغ، ويبدو كأنه مجرد رجوع صدى لأحاسيس ومشاعر داخلية غير مستقرة، يقابل ذلك مساحة تقاؤلية تنبثق من طوايا اللوحات، يساهم فى تكثيفها الطاقة الشاعرية للالوان، والمفتوحة على أشكال وعناصر متحررة من سطوة المضمون والمركز البصرى الواحد وفى الوقت الذى تسعى فيه هذه اللوحات إلى اتخاذ اللون نقطة انطلاق لا، تسعى إلى كسر التوازن المألوف فى مستويات التكوين، مطلقة سهامها اللونية فى كل اتجاه.

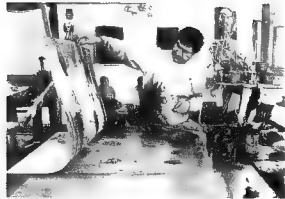
يبقى أنؤكد أن محمد عبلة فنان دائم التمرد على ذاته وعلى أسلوبه الفنى، شأنه فى ذلك شأن أى فنان أصيل، لا يرضيه أن يطرح تساؤلاته من خلال صيغ جمالية جاهزة، وإنما من خلال لغة تشكيلية خاصة به.



شعرية الماء

في لوحات محمد عبده





صورة للفنان أثناء تنفيذ رسومه النسخة الواحدة.

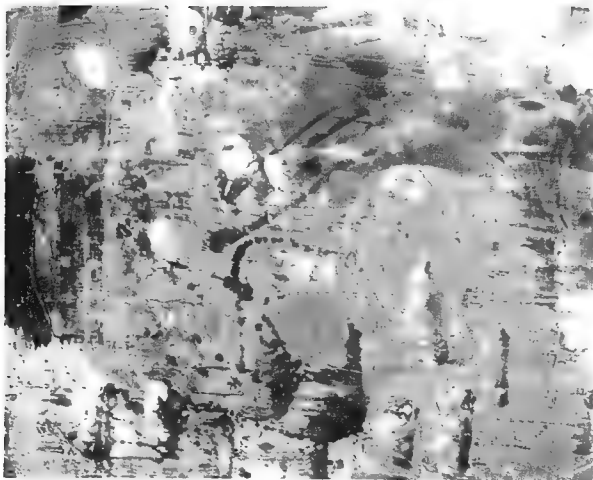




مسطح غير عميق



تدفق أفاق المسطح الهادئ



انفكاسات شمس الصباح





انعكاسات اللون على صفحة النهر



انگاسات



القاهرة القديمة على صفحة الماء



النهار - الليل - النيل



تلألئ الشروق

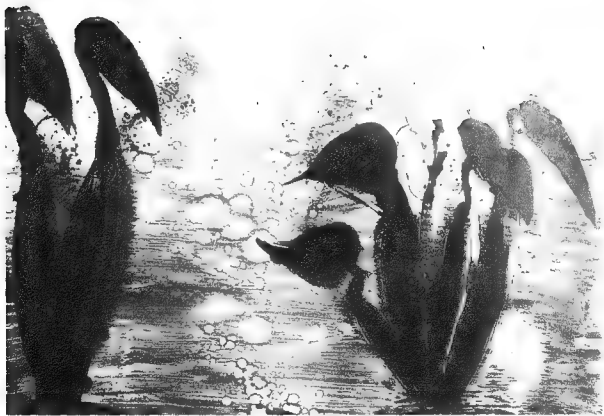




تأمل على سطح الماء



حوارات أمام النهر



حوارات ورد النيل

امراة الماء والنج

إلى أروى صالح



أقلت نبوتها ومضت، تنادى بصوتها الواعد، وتفرس رجلها النحيلتين في الرمال الناعمة، الشاخمة بين حافة الماء وحذ الشمس. تهيأت «مايا» لاستقبال الآتي، فردت جسمها البرونزي على الرمال وغاصت فيه بنصفها الأسفل، أحست نشوة الرجوع ونفخ الأم، أقلت عينيها في عين الشمس، دمت عينا الشمس ونزت شعاعات وأهنة خالية من الآلق. قالت لها: حتى أنت!.. يا ملكة النور والنار، يا وحى هذا العالم. اهتزت الشمس وغاصت في الأمواج، قالت مايا: ربما فقدت حبيبها هي الأخرى!

أغمضت عينيها وأبطلت تنفسها وراحت تتأمل الغروب، الخيوط الواهنة الممتزجة بزرقة الماء، المنسالة بركة فوق جسمها بخبر لطيف، امتضنها الموج بعمق وهمس في أنفها: «لا تفرطى .. لا تفرطى..» ..

استسلمت لعذوبة الصوت في أنفها الحالتين وتكررت «قليلون هم السعداء... قليلون من عاشوا السعادة الحقيقية في دنيا الزوال».

روعتها كل الأشياء التي قابلتها بلا استثناء، الكائنات الصغيرة المخيفة والمخلوقات القميئة غير المرئية التي تزحف على برونزيتها الممددة فوق رمال الماء، ومخيلتها نصف الجالة والتهبة تماما، ابتلعت ريقها وقطرات من مائها المالح، وتهيات للمفارقة، اقتحمها إحساس خائق، بالمباغثة، تنفست بصعوبة وغطت عينيها من الوهج المباشر الذي انبثق فجأة من خلف الظل المارد الممتد بطول جبل وعرض صحابة، قهقه بوحشية، نظرت إليه بذر، تداخلت في بعضها، للمت أطرافها وبعضا من شجاعته، تعرفت فيه على قرين مهيب الجناحين، مدت بصرها من تحت الظل المفروش تحت جناحيه، رأت ظلاً هائلاً، فركت عينيها بقوة، التهب من الرمل والملح، أخذتها متاهات شاردة، هرولت، في مسارب الدنيا الأربعة، وقدمها مفروستان في قمة موجة غاضبة، مدت يدها بمسقة وقبضت قبضة من بين قدميها من رمال ناعمة، مراوغة، وألقت بها في وجه كائنها الغريب، فتقهقر إلى الخلف، وعفر بقدميه وجناحيه وأختلى، تحول إلى حفنة من هواء؛ أحست بأنها تعيش حالة طفو وجداني فوق العالم؛ استعذبت الحالة وأغمضت عينيها واستسلمت لخدر البحر.

بعد ثلاثة أيام وفي عصر أحد الأيام الصيفية، القانطة، وجدت طافية فوق الماء، وجهها للسماء، ويداها بيضاوان.





اروی صالح

فريال حسن خليفة

أولاً: المقدمة :

النظرة الجدلية للحضارة الإنسانية هي كل واحد متطور في الزمان، وهذه الوحدة لا تُلغى الثقافات المختلفة للشعوب، فهي أعضاء تلك الكل، يحيا أى عضو بحياة الكل ويموت أى عضو إذا بتر نفسه منفصلاً بمنزلاً عن الكل. وتظل الثقافات حية في تواصل مدامت قائمة على الحوار، فالحوار هو جوهر الحياة الثقافية، ومبعث النهضة الحضارية.

والحوار الإيجابي الذى يسمح بتجاوز الحدود الجغرافية وتجاوز إشكالية الهوية لا يكون ممكناً إلا في إطار عقلنة الحياة الثقافية. ليكون الحوار مستنداً إلى القيم الحضارية في الثقافات، وبالتالي يكون الحوار بين الثقافات لا بوصفها ثقافة شرقية وغربية ، ولا بوصفها ثقافة إسلامية أو مسيحية ولكن بوصفها ثقافات إنسانية، واستقراء التاريخ خير دليل على ذلك، فحوار الفلاسفة المسلمين مع الثقافة اليونانية، وكيف أثر ذلك الحوار الحضارة الإسلامية. وأيضا حوار أوروبا مع الحضارة الإسلامية قرب نهاية العصر الوسيط كانت ثمرته الحضارة الأوروبية الحديثة. فالحوار الإيجابي هو حوار القيم الحضارية فهي الأبجدية الإنسانية المشتركة التى يسمح الوعى بها باستيعاب الآخر وتمثله أو تجاوزه.

وعلى هذا فالبحث في أبجدية الحوار الثقافى (في فصل المقال) هو البحث عن القيم الحضارية التى ينطويه عليها مضمون هذا الكتاب، والتى يمكن أن تؤدى دوراً في عقلنة الحياة الثقافية في عصر تصجرت فيه الهوية بفعل تنقيب العقل عن فكرنا وواقعتنا إلى حد صار فيه الحوار الثقافى والتواصل الحضارى مجرد أمل يراود الخيال.

والبحث عن أبجدية الحوار الثقافى يذكرنا بالقول المأثور عن أرسطو «النطق نطقان» نطق خارجي، ونطق داخلي.

أبجدية الحوار الثقافى

فى

كتاب فصل المقال

لابن رشد

والخارجي هو اللغة، هو اللسان المتعدد بتعدد الأجناس والأعنان، المتطور في تقدم الزمان؛ بينما النطق الداخلي هو العقل، وهو كما يقول ديكارت «أعدل الأشياء» قسمة بين الناس^(١) لا فرق بين زنجي وأبيض ولا شمرقي وغربي، ولا بين فقير وغني، فالعقل هبة طبيعية لكل البشر.

ولكن العقل كما يقول الفيلسوف جيون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤) هو مجموعة من القرارات المعرفية، ليست قضية منوطة بالفرق فقط بل هي قضية مجتمعية. وقد اتخذت لها مساراً خاصاً في المجتمع الغربي، انتقل فيه الغرب من العصر الوسيط إلى الأحياء في القرن الرابع عشر. والإصلاح الديني في القرن الخامس عشر، والنهضة في القرن السادس عشر إلى أن وصل إلى عصر العقل: العصر الحديث في القرن السابع عشر، والتنوير في القرن الثامن عشر والتاسع عشر ثم القرن العشرين عصر العلم. وقد أثمر ذلك المسار العديد من المذاهب الفلسفية: العقلية والنقدية، والجدلية والمادية، والوجودية والوضعية المنطقية، وفلسفة التحليل اللغوي، والبنوية، والتفكيكية. وجميع هذه المذاهب هي تمهيم عن تطور بنية العقل في الحضارة الأوروبية. وقد أثمر ذلك المسار أيضاً الثروة العلمية والتكنولوجية وغزى الفضاء والإنترنت. وبهذا صار العقل والعلم أهم القيم الحضارية في الثقافة الغربية. ومسيرة العلم كما يقول برونال لم تكن بأيدة القرن العشرين فقط بله بدأت بالساحر والطباخ والحداد، هم علماء ما قبل التاريخ، ومن بعدهم تتابع ركب من العلماء حتى أصبح العلم اليوم مؤسسة كبرى ينفخ لها عرشات بل مئات الألوف من المتخصصين، وتغلغل أثره في كل نواحي البيئة الطبيعية والبيولوجية والاجتماعية التي يعيش فيها الإنسان، بل امتد أثره إلى أعماق وجدانات الإنسان، وإذا كان الحق كما قاله ديكارت «إننا بالعلم يمكننا أن نسود الطبيعة ونملكها بعد أن

كانت تسودنا وتملكنا، فبالعلم يمكننا أن نسرد مجتمعنا، ونخطط لمستقبلنا ونسيطر إلى حد كبير على مصيرنا»^(٢)، فإن هذا هو مسار العقل والعلم في الحضارة الغربية: طريق متصل بلا انقطاع يمتد عشرين قرناً من الزمان.

وعلى العكس يردنا البحث في الفلسفة الإسلامية إلى الماضي عشرة قرون أو يزيد، فجوة عميقة وهوة متسمة خلقتها صراعات القوى في واقع المجتمع الإسلامي من شرق إلى غربه. حيث انتصرت قوى الفلق والتزمت، فأجهضت الفلسفة وكفر الفلاسفة، وكان موقف الغزالي أصيد تعبير عن ذلك التزمت وعليه تقع المسؤولية في توقف الفلسفة الإسلامية واتساع الهوة بينها وبين الحضارة المعاصرة. مما يجعل إمكانية الحوار والتواصل الحضاري مكبلة بالموانع والمخاطر. مما يجعلنا في حاجة إلى البحث النقدي في ثقافة الأنا، وتكون غاية النقد أمرين: الأول الكشف عن موانع التواصل الحضاري في ثقافتنا، والثاني: الكشف عن القيم الحضارية التي وجهت مسار الحوار الثقافي في الماضي، فهي بمثابة الدرس المنهجي المستفاد الذي يمكن أن ينبه الذاكرة الثقافية إلى العناصر المستتيرة في تراثنا الفلسفي التي تشكل بفكرها فيما حضارية نفتقدتها في حاضرنا الثقافي. فما هي تلك القيم وكيف عبر عنها كتاب (فصل المقال)؟

ثانياً: العقل وعقلنة الهوية الثقافية :

لو بحثنا عن مقام العقل في الثقافة الإسلامية فقد تبهر الإجابة في الظاهر سهلة ميسورة استفاداً إلى النصوص القرآنية والأحاديث النبوية. إن القرآن والسنة قد أكبر العقل ودعيا إلى تعظيمه وإجلاله فتعدد الآيات والأحاديث النبوية التي تحض على نبذ التقليد، وتعطيل العقول، وتنتهي عن الهوى والميل إلى المصالح الخاصة، وتعبد الحرية العقلية

وتسجل على المتزمتين إثم ما يفعلون. وعلى هذا يكون كل من اغضض عينيه عن العقل في القرآن والسنة جامداً للحق ملوماً.

ولكن بالرغم من كل هذا نقول إن الفارق شاسع بين ما ينبغي أن يكون وهو القرآن والسنة وبين ما هو متحقق في واقع المجتمع الإسلامي، وهو واقع يعكس صراع القوى الاجتماعية صانعة الثقافة الإسلامية، بحيث نجد الوافد المتباينة من العقل: البعض يجعله عقلاً أداتياً ويغيبه ويجمده، والبعض يجعله منهجاً ومنهجياً يجعله ويقدمه وإلحماً ثقافياً: فانشطرت بذلك الثقافة الإسلامية إلى قسمين، واكتسب كل شطر قسماته الفكرية من طبيعة القوى الاجتماعية المتصارعة إلى ثقافة العقل والجود وثقافة العقل والانفتاح والحوار الثقافي، وأعطى بثقافة العقل والانفتاح والحوار الثقافي ثقافة الكندي والفسارجي وابن مسينا، وابن رشد، والخوازمي، وابن حبان، وابن الهيثم.. الخ في مقابل الغزالي والمقلدين.

وعلى هذا فإن اختيار كتاب (فصل المقال) لابن رشد هو اختيار محدد بثلاثة أمور: الأول: أن ابن رشد في هذا الكتاب يلخص منهجه في الفلسفة ونظريته في المعرفة. وثانياً على أساس نظريته في المعرفة يبحث العلاقة بين الحكمة والشرعية، وثالثاً على أساس ما انتهى إليه في بحث العلاقة بين البرهان والإيمان يقوم بمحضر نقدي لثقافة الأنا، أو الواقع الثقافي، وتكون الخلاصة أن الإيمان الذي وصف الله به الطمأنينة وجعله خاصاً بهم، يجب أن يكون بالبرهان، وإذا كان بالبرهان، لا يكون إلا مع العلم بالتأويل، لأن الله عز وجل قد أخبر أن لها تأويلاً هو الحقيقة والبرهان لا يكون إلا على الحقيقة.^(٢)

والبرهان طريق الحكمة وبهذا رد ابن رشد للعقل باعتباره، وأحل له ما حرمه الغزالي عليه من البحث في

الإلهيات على نحو ما جاء في كتابيه (المنقذ من الضلال)، (وتهاوت الفلاسفة).

ويعمل ابن رشد على تدعيم شرعية العقل فيضفي عليه شرعية يينية، فيتأول منهج البرهان أو القياس العقلي من داخل النص الديني، وبواسطة التأويل يحافظ ابن رشد على الهوية الثقافية ويمثلتها. فيقول «إن الشرع قد أوجب النظر بالعقل في الموجودات واعتبارها «فاعتبروا يا أولى الأبصار» (سورة العنكبوت آية ٢) وكان الاعتبار ليس شيئاً أكثر من استنباط للجهول من المعلوم واستخراجه منه. وهذا هو القياس العقلي. وهذا النحو من النظر الذي دعا إليه الشرع وحث عليه هو أتم أنواع النظر بأنواع القياس وهو المسمى برهاناً.^(١)

والبرهان هو منهج الفلسفة، ونظريته في المعرفة، هو طريق الخواص في الدين، وهم أهل التأويل اليقيني، البرهانيون بالطبع والصناعة أعنى صناعة الحكمة (والحكمة هي النظر إلى الموجودات واعتبارها بحسب ما اقتضته شرائط البرهان).^(٢) فإن أدى النظر البرهاني إلى نحو ما من المعرفة بموجود ما، فلا يخلو ذلك الموجود، أن يكون قد سككت عنه في الشرع أو عرف به، فإن كان مما سككت عنه فلا تعارض هناك، وهو بمنزلة ما سككت عنه من الأحكام فاستنبطها الفقيه بالقياس الشرعي، وإن كانت الشريعة نطقت به فلا يخلو ظاهر النطق أن يكون موافقاً لما أدى إليه البرهان فيه أو مخالفاً، فإن كان موافقاً فلا قول هناك، وإن كان مخالفاً طلب هناك تأويله.^(٣)

هذه العبارة الأخيرة هي كمال عقلانية ابن رشد فما يوافق العقل من الشريعة يقبله وما يخالفه يجب تأويله. (والتأويل هو فرض الخواص، وفرض الجمهور هو إمرارها على ظاهرها).^(٤)



ابن رشد (۱۱۲۶ - ۱۱۹۶)

رسم للفنان رفاييل

والفهم العقلي، فيكون الحوار ممكناً مع كل من كان أهلاً للعقل.

ثالثاً: النقد وتجاوز ثقافة الغلق:

بقدر ما يكون النقد في كتاب (فصل المقال) موجهاً إلى الفكر البشري، فهو موجه إلى الواقع الثقافي بشكل عام. والنقد في جوهريه جند ينطوي على السلب والإيجاب، فالكتاب بقدر ما هو إعادة بناء للثقافة الإسلامية، هو هدم لأركان الغلق فيها. والهدم والبناء عند ابن رشد محكوم بنظريته في المعرفة ومنهجه في الفلسفة، مما يسمح له بكشف تناقضات الثقافة الإسلامية التي تشكل عوامل جمورها وانغلاقها ومعيقات تطورها، والتي يسعى النقد لتجاوزها.

تبدو قضية فصل المقال هي قضية العلاقة بين الحكمة والشرعية، غير أن الواقع الثقافي بتوجيه من الغزالي قد فصل بين الطرفين. وإعادة بناء هذه العلاقة من منظور ابن رشد هو إعادة بناء للثقافة الإسلامية. ومقتضيات هذا البناء تتطلب عند ابن رشد نظرية في المعرفة. ولذلك يقوم ابن رشد بتحليل نقدي لطرق المعرفة أو طرق التصديق المختلفة، ويبين أن الشرع قد اشتمل على جميع طرق المعرفة وهي: المعرفة الضاغبية، والمعرفة الجدلية والمعرفة البرهانية. ثم يقول ابن رشد إن تعلم البرهان عسير ويحتاج إلى طول الزمان، ولما كان مقصود الشرع تعليم الجميع فإن طرق التصديق الخطائية والجدلية، هي عامة لأكثر الناس، وعلى العكس يكون البرهان طريقاً خاصاً بأقل الناس. إنه طريق الخواص طريق الفلاسفة.

وعلى هذا فإن أول جوانب النقد عند ابن رشد واقع على نظرية المعرفة، وعلى أساس نظريته في المعرفة يتقدم ما اقترهه الغزالي ضد الفلسفة والفلاسفة من جناية على العقل في

ولكن مفهوم الخواص والراسخين في العلم يختلف بين ابن رشد والغزالي، فهو عند ابن رشد يخص الفلاسفة كما يخص العلماء، بينما عند الغزالي يتحدد مفهوم (الراسخين في العلم) بالعارفين بالله، (أي المتصوفة) وعلى هذا ليس للعقل أو البرهان مجالاً في الدين أو الإلهيات عند الغزالي، بل إنه العلاقة بين العقل والدين. وهذا هو الذي جاهد ابن رشد لتجاوزه ووصل ما بتره الغزالي (بأن أسس الإيمان على البرهان والتأويل، وهو إيمان الخواص من الفلاسفة والراسخين في العلم (روية الائتيام)^(٨).

وقام عقلانية ابن رشد واتساق منهجه بتدويعه إلى تأويل الإجماع إذا خالف الإجماع العقل. هذه القضية لها ثلاثة أبعاد في غاية الأهمية في تجديد وتطوير البناء الثقافي، البعد الأول: الثقة بالعقل، والثقة بالعقل واتخاذها معياراً للحكم والارتكاز إليه يدفع بالثقافة والفكر إلى آفاق بعيدة، ويهيئ لبعث حضارة جديدة، والبعد الثاني: رغم أن التأويل هو مهمة الخواص والراسخين في العلم من إلّا أن التأويل عمل فريدي عند ابن رشد، ولأن العقل معيار للحكم، فالحقيقة في جوهريها عقلية، وهنا صلب العقلانية. والبعد الثالث: هو مرتبط بالبعدين السابقين، وهو أن مع التأويل لا مجال للتكثير، لأن ابن رشد يرجع كافة العمل على كافة الإجماع، ويحدد شروط الأخذ بالإجماع، أن يكون إجماعاً يقينياً، ولكن الإجماع اليقيني في المسائل النظرية غير ممكن وإن كان ممكناً تقرياً ذلك في العمليات^(٩)

العقل في الحكمة والشرعية برهان وتأويل، وإن كان ممكناً والتأويل والبرهان هما فصل المقال فيما بين الحكمة والشرعية من اتصال. إذ بالتأويل والبرهان تتحقق عقلنة الهوية الثقافية. وعقلنة الهوية تسمح بالحوار الثقافي، لأن مناقشة المشكلات أو القضايا الدينية لا تكون من حيث هي معتقد بل من حيث هي قضايا معقولة تخضع للبرهان

الثقافة الإسلامية، لأن المعرفة البرهانية أو القياس العقلي هو طريق الحكمة وطريق إيمان الخواص. (لأن ما يتطرق إليه التناول لا يدرك إلا البرهان، ففرض الخواص فيه التناول، وفرض الجمهور حمله على ظاهره.)^(١٠)

فمن خلال نظرية البرهان استطاع ابن رشد أن يعيد الصلة بين الدين والفلسفة، لتكون الحقيقة الدينية بالنسبة للفيلسوف حقيقة عقلية. وفي إطار الحقيقة العقلية أو نظرية البرهان تكون العلاقة بين الدين والفلسفة، وبالتالي يتجاوز موقف الغزالي وثقافة الخلق. ومن أجل هذه الغاية يتم نقده لجوانب الثقافة الإسلامية في ضوء نظريته في المعرفة. ويرى الواقع الثقافي موازياً لطرق المعرفة، فالمعرفة الخطابية والجنلية توازي الثقافة الكلامية أو علم الكلام، وفي نقد ثقافة الجدل يضع ابن رشد كتاب (الكشف عن مناهج الأئمة في عقائد الملّة).

ويضم الواقع الثقافي أيضاً الثقافة الفلسفية، وهي ثقافة البرهان، ومن مثليها الفسارابي وابن سينا، وهي ثقافة الراسخين في العلم. وبدعاً عنها يضع ابن رشد كتابه (تهافت التهافت) يقوم فيه بالرد على كتاب (تهافت الفلاسفة) للغزالي. ويذكر ابن رشد خلاصة نقده في كتاب فصل المقال، وهو يرى أن الغزالي قد أخطأ في تكفير الفسارابي وابن سينا في كتابه المصروف بالتهافت لقولهم بثلاث مسائل (القول بقدوم العالم، وبأن الله تعالى لا يعلم الجزئيات ، وفي تناول ما جاء في حشر الأجساد أحوال المعاد)

وفي قضية التناول يقول ابن رشد (إذا لم يكن أهل العلم يعلمون التناول لم تكن عندهم مزنة تصديق توجب لهم من الإيمان به ما لا يوجد عند غير أهل العلم. وقد صنفهم الله تعالى أنهم المؤمنون به، وهذا إنما يحصل على الإيمان الذي يكون من قبيل البرهان، وهذا لا يكون إلا مع العلم بالتناول)^(١١) وقضية التناول هي الركن الثاني في مواجهة

أركان الطلق الثقافي ونقده، ذلك لأن التناول عند ابن رشد مرتبط بنظرية البرهان، وهو يقول (إن ما يتطرق إليه التناول لا يدرك إلا بالبرهان) ومعنى هذا أن التناول عزل عن نظرية البرهان هو جدل كلامي لا دليل عقلي عليه. وفي إطار العلاقة بين التناول والبرهان تكون رؤية الفيلسوف للحقيقة الدينية رؤية عقلية، وفي إطار الحقيقة العقلية يصرح ابن رشد بضرورة تناول الإجماع إذا خالف العقل، وبالعقل يمكن البناء الجديد للثقافة الإسلامية.

ولا يغفل الموقف النقدي في (فصل المقال) ضرورة الاهتمام بالثراث الإنساني مهما كان أجنبياً أو قويمياً، لأن في طريق المعرفة الإنسانية يجب أن يستعين المتأخر بالمقدم أي لا يجب إهمال الثراث المعرفي للبشرية حين الفصل أو البحث في أي قضية معرفية، لأن من العسير أن يقف واحد من الناس من تلقاء نفسه على جميع ما يحتاج إليه من أنواع المعرفة. فيقول ابن رشد ينبغي أن نضرب بأيدينا على كتب القدماء ... وننظر في الذي قالوه وأثبتوه في كتبهم فإن كان موافقاً للحق قبلناه منهم وسررنا به وشكرناهم عليه، وما كان غير موافق للحق قبلناه عليه وحذرنا منه^(١٢) والمقصود بالحق هنا هو العقل، فهو أساس النقد والحوار مع الثقافات الأخرى، كما هو أساس النقد في ثقافة الأنا.

رابعاً: التسامح الثقافي والانفتاح على الثقافات الإنسانية:

ليس كتاب (فصل المقال) نظرية في التسامح الثقافي نستشف منها بشكل مباشر أن ابن رشد منشغلاً بقضية ولكن ذلك الكتاب يجسد المضمون الحقيقي لقيمة التسامح في داخل الموقف الثقافي عند ابن رشد. إننا نقرأ التسامح الثقافي باعتباره قيمة إنسانية من بين السطور، سواء في موقفه من ثقافة الأنا أو الثقافات الإنسانية الأخرى ويضع ذلك أولاً إذا ما نظرنا في ظواهر قيمة التسامح في (فصل

المقال، ثم إذا حاولنا ثانيا أن نكتشف عن أساسها المعرفي.

من حيث ظواهر التسامح الثقافي يأتي في المقدمة اقتناع ابن رشد الشديد بأن أي صناعة أو علم لا يمكن صناعة إنسان بمفرده، ولا قوم بعينهم، ولا مجتمع واحد، بل البشرية جمعاء فالخبرة الإنسانية تتجاوز حدود الفرد والجماعة، والمجتمع إلى العالم الأرحب. لذلك يقول ابن رشد في بحثه عن القياس العقلي وإذ تقرر أنه يجب بالشرح للنظر في القياس العقلي وأنواعه يجب علينا أن نبتدئ بالفحص عنه، وأن يستعين في ذلك المتأخر بالتقدم حتى تكمل المعرفة به، فإنه عسيرا أو غير ممكن أن يفهم من الناس من تلقائه وأبداه على جميع ما يحتاج إليه من ذلك»^(١٧).

مما يبدو من مظاهر التسامح الديني عند ابن رشد أنه لا يقيم حوار مع الثقافات الإنسانية من منظور عقائدي. لذلك يقول بصدد البحث في القياس العقلي أو البرهان (يجب علينا أن نستعين على ما نحن بسبيله بما قاله من تقدمنا في ذلك، وسواء كان ذلك الغير مشاركا لنا أو غير مشارك في الملة... وأعني بغير المشارك من نظر في هذه الأشياء من القدماء قبل ملة الإسلام... فينبغي أن نضرب بإيدينا إلى كتبهم فننظر فيما قاله من ذلك فإن كان كله صوابا قبلناه منهم، وإن كان فيه ما ليس بصواب ثبتنا عليه»^(١٨). ولأن معيار القبول والرفض عند ابن رشد هو العقل، فهو يتجاوز الهوية العقائدية للثقافات إلى مضمونها وقيمها العلمية.

وفي مقابل الأخذ بالتسامح ينقد ابن رشد والتزمث الثقافي ويعيب على المتزمتمين ضد الفلسفة فيقول «إن مثل من منع النظر في كتب الحكمة من هو أهل لها من أجل أن قروا من إراندل الناس قد يظن بهم أنهم ضلوا من قبل نظرهم فيها، مثل من منع العطشان من شرب الماء البارد العذب حتى مات لأن قوما شرقوا به فماتوا، فإن الموت عن الماء بالشرق أمر عارض، وعن العطش ذاتي وضروبي»^(١٩).

وأهم موقف يشير إلى التسامح الثقافي عند ابن رشد هو موقفه في نقد الفسلفة والفلاسفة، وإجهاض الفلسفة.

ثانيا: الأساس المعرفي للتسامح الثقافي عند ابن رشد.

التأسيس المعرفي للتسامح يقوم على نظرية ابن رشد في المعرفة، وهي ثلاثة طرق:

الخطابية، والجدلية، والبرهانية. وما يهمنا في قضية التسامح هو نظريته في المعرفة البرهانية والتأويل. وهما معا طريق المعرفة عند الضوايف الراسخين في العلم. وإيمان العلماء يجب أن يكون بالبرهان، وإذا كان بالبرهان لا يكون إلا مع العلم بالتأويل، لأن الله عز وجل أخبر أن لها تأويلا هو الحقيقة، والبرهان لا يكون إلا على الحقيقة^(٢٠).

وإذا كان البرهان والتأويل لا يكونان إلا على الحقيقة، فلا يمكن أن يقرر في التأويل إجماع ومن ثم يصرح ابن رشد بضرورة تأويل الإجماع إذا خالف الإجماع العقل.

ومتي كانت الحقيقة مبررة بالبرهان والتأويل فهي عقلية، وما دمنا في إطار العقل والمعرفة فنحن في الإطار الإنساني. ومن ثم يكون التسامح واجبا وجوبا عقليا مع مختلف العقائد والمذاهب والملل والعلوم والصناعات، ومن ثم يفهم ابن رشد في مواجهة التزمث والجمود والانغلاق والتكفير. لأن ما يملكه العقل حقيقة عقلية.

... ويعد تلك هي أبجدية الحوار الثقافي: العقلانية والنقد والتسامح الثقافي، هي القيم الحضارية التي تجسدت في محتوى فصل المقال. وهي التي تشكل الأساس في كل حوار حضاري بين مختلف الثقافات. وهذه القيم ليست أساسا للحوار الثقافي فقط بل هي أساس للإبداع والتطور الثقافي الذي تكون القدرة على الحوار هي أولى خطواته.

مراجع البحث :

- ١ - القاضي الفاضل محمد ابن احمد ابن رشد، فصل المقال والكشف عن مناهج الأدلة، الطبعة المصححة التجارية بالأزهر، الطبعة الثانية.
- ٢ - ج. د. برنال موجز العلم في التاريخ، إعداد سميد الفيشاوي، الفارابي ١٩٨٢
- ٣ - هسن حنفي، دراسات إسلامية، الأجلو المصرية.
- ٤ - عاطف العراقي، ابن رشد مفكراً عربياً ورائداً للاتجاه العقلي، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٣
- ٥ - عبدالمعطي محمد بيهي، الفلسفة الإسلامية من المشرق إلى المغرب.
- ٦ - منى أبو سنة، حوار الثقافات والتنوير، ندوة التنوير والثقافة، التحرير العلمي مراد وهبه، ومنى أبو سنة، معهد جوته بالقاهرة، ١٩٩٠.
- ٧ - مراد وهبة، ما العقلانية، مجلة إبداع، العدد (١٢) ديسمبر ١٩٩٣.

الهوامش :

- (١) رينيه ديكرات، مقال عن المنهج، ترجمة محمود محمد الخضميري، دار الكتاب العربي، ط ٢، ١٠٩.
- (٢) ج. د. برنال، موجز العلم في التاريخ، إعداد سميد الفيشاوي، الفارابي، ١٩٨٢، ص ٨٠٧.
- (٣) القاضي الفاضل محمد ابن احمد ابن رشد، فصل المقال، والكشف عن مناهج الأدلة، الطبعة المصححة التجارية بالأزهر بمصر، الطبعة الثانية، ص ١٩.
- (٤) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٠.
- (٥) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٣.
- (٦) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٦.
- (٧) ابن رشد، فصل المقال، ص ٢٠.
- (٨) عاطف العراقي، ابن رشد مفكراً عربياً ورائداً للاتجاه العقلي، المجلس الأعلى للثقافة، ص ٤٤٨.
- (٩) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٧.
- (١٠) ابن رشد، فصل المقال، ص ٢٠.
- (١١) نفس المرجع السابق، ص ١٨، ١٩.
- (١٢) ابن رشد، فصل المقال، ص ١٣.
- (١٣) ابن رشد، فصل المقال، ص ١١.
- (١٤) نفس المرجع السابق، ص ١٢.
- (١٥) نفس المرجع السابق، ص ١٤.
- (١٦) نفس المرجع السابق، ص ١٩.

مقابلات

سينما

فيلم «المصير» حرفية عالية، وفن كاذب!

وفيلم «المصير» لـ يوسف شاهين ليس مجرد فيلم يطرح فكرة أو إيديولوجيا فحسب، بل إنه يطرح فكرة عن شخصية الفكر وعمره في بناء الحضارة. ولتبدأ أولاً بفكرة الفيلم الحصرية التي يمكن صياغتها على النحو التالي: إن محنة أو نكبة ابن رشد اعظم فلاسفة الإسلام الذي دعا إلى تحرر العقل من أية سلطة خارجية حتى وإن كانت سلطة النص الديني (طالما أن النص ذاته يفتح باب الاجتهاد والتأويل، ولا يتعارض مع العقل)، وهذه المحنة التي انتهت بنفيه وحرق كتبه لا تجسد فحسب مناهجاً سياسياً واجتماعياً معادياً للفكر والإبداع والاجتهاد أدى في



يوسف شاهين مع فريق عمل فيلم المصير.

فهناك أفكار أو إيديولوجيات تدخل في قواعد اللعبة الفنية والأداء الفني، تؤثر في الحكم على قيمة العمل أو الأعمال المطروحة لنيل جائزة دولية أو محلية. أما النقد الحق فهو شيء آخر؛ لأنه يبقى دائماً دافعاً عن هذه الحسابات.

بعيداً عن الضجة الإعلامية التي سبقت وصاحبت عرض فيلم «المصير» وبعيداً عن جائزة كان التي منحت لـ يوسف شاهين عن مجمل أعماله بما فيها ذلك الفيلم، ينبغي أن نعيد النظر في فيلم «المصير» من خلال قراءة دقيقة لمفرداته السينمائية. الحقيقة أن الجوائز التي تُمنح لأفلام ليست كالجوائز التي تُمنح لمباراة رياضية على سبيل المثال؛ فهذه الأخيرة لها قواعدها الصارمة المحددة التي يعرفها المشاهد مثلما يعرفها الحكم، ونتيجة المباراة يمكن أن يلاحظها المشاهد بنفسه من خلال الأداء الفعلي؛ أما في حالة الفيلم - مثلما هو الحال في كثير من أشكال الأدب عموماً -



مور الشريف في فيلم المسير



ليلى علوي في فيلم المسير

عصر. وانتقاء شاهين مواقع التصوير كان موفعاً تماماً في خلق الإطار المكاني المنسجم مع الأحداث الزمنية، سواء يسا يتعلق بالقلاع والحصون أو بيت ابن رشد أ حتى المناظر الطبيعية الخلابة التي عكست لنا أجواء الأندلس كعلم ماض جميل لا زال يحيى في وجداننا، رغم أن أغلب المشاهد مصورة في سوريا. وقد ساهمت ملابس ناهد نصر الله في تكثيف أجواء هذا العصر بشكل طبيعي. كما أن تصوير محسن نصر مع توزيع الضوء وانتقاء كادرات غير تقليدية جعل كثيراً من المشاهد أشبه بلوحات فنية قائمة بذاتها. أما الموسيقى التصويرية مع الألحان (يحيى الموجي - كمال الطويل) فمن أعظم مفردات هذا الفيلم. وقد

الحوار أداء الممثلين حتى الموسيقى والملايس... إلخ - ينفي فهمه باعتباره جزءاً من نسج الصورة نفسها فلنحاول أن نقراً هذه المفردات التي من خلالها عرض شاهين مفرداته.

لابد من التسليم أولاً بأن كثيراً من معسدرات الفيلم كانت على مستوى رفيع من حيث القيمة الفنية والجمالية. نحن يمكن أن نلاحظ ذلك بدءاً من تدرج الفيلم الذي يحوى ذلك المشهد المهييب الرهيب الذي يتم فيه حرق أحمد مترجمي ابن رشد حياً بإحدى ولايات فرنسا، وهو ما يشكل تقابلاً مع مشهد النهاية الذي يتم فيه حرق كتب ابن رشد نفسه، ما بين مشهدى الحرق تكمن محنة

النهاية إلى تحلل المخسارة الإسلامية، بل إنها ترمز أيضاً إلى حالة الجمود والتخلف التي يعيشها عالمنا العربي الإسلامي الآن، فكان محتثنا أو نكتتنا هي نفس نكية ابن رشد باعتبارها نكية عصر وأمة. ولاشك أن فكرة الفيلم بهذا المعنى - وفي حد ذاتها - تضفى عمقاً وكثافة فلسفية على بنائه الدرامي باعتباره فيلماً يتناول قضية أمة ومضارة بأسرها. ولكن الفيلم - أى فيلم - ليس مجرد فكرة، بل هو - فى المقام الأول - أسلوب عرض الفكرة من خلال لغة الصورة السينمائية. فالفيلم السينمائي في النهاية هو سياق زمني من لقطات مشاهد تشكل صورة كلية معبرة. وكل شيء فى الفيلم - بدءاً من الفكرة واللغة أو

تم توظيف العناصر الموسيقية في إطار محتاج رشيدة عبد السلام على نحو يجعلها جزءاً من نسج المشهد، فتجانس الموسيقى مع الصورة وتوقفت بخولها على الصورة كان مضبوطاً بعناية فائقة. ويكفي أن نسترجع هنا - على سبيل المثال - تجانس الموسيقى مع كادرات الصورة في تلاحم مثير أثناء ذلك المشهد القصير الذي تتأرجح فيه الصورة المتجولة داخل سرائيب مغارة الإرهابيين ذات اليمين وذات الشمال على نحو متجانس تماماً مع دقات طبول طلاقات الذكر، ليرتسم المشهد بالحركة الجسمانية المتأرجحة يميناً وشمالاً للذاكرين أنفسهم من انصار الإرهاب الديني.

وقد تلاعب شهابين بهذه العناصر جميعاً في حرقية وتكنيك رفيعين ويمكن هنا أن نسترجع - على سبيل المثال - إخراج ذلك المشهد الغنائى الذى يريد فيه ابن رشد مع مراون (محمد منير) وصحبته تلك الأغنية التى يحاولون بها التأثير على الأمير (الابن الأصفر للخليفة) الذى أدخل انصار الإرهاب الدينى في رعبه تصريخ الغناء بعد أن كان يحبب من قبل

وهورب له. فالأغنية نفسها قامت بذاتها في هذا المشهد عوضاً عن أى حوار. ومن خلال كلمات الأغنية مع الموسيقى في مقابل الأداء التمثيلي الصامت لـ هانى سلامة الذى يقوم بدور الابن الأصفر للخليفة. خلق شهابين حواراً ناطقاً بلغة الصورة وحدها: فالأغنية قد تم تصميمها وتوظيفها كحوار من طرف، في حين تم توظيف أداء الممثل كطرف آخر في عملية الحوار.

ورغم كل هذا فقد شاب الفيلم نقائص أو سقطات أجهضت قيمته الفنية والجمالية. وأول هذه السقطات وأكثرها تأثيراً على جماليات الفيلم هى لغة الحوار الفصلى، أعني الحوار المنطوق من خلال اللغة. فلقد جاء الحوار باللغة العامية المصرية الرككية - بل والمبتذلة أحياناً - التى تقف حائلاً بيننا وبين عصر ابن رشد. حقاً إن الفنان الذى يتناول عصرًا ما لا يقدم لنا - ولا ينبغي له أن يقدم لنا - وثيقة تاريخية على هذا العصر، بل هو يقدم رؤية خاصة لهذا العصر أو يختزل داخل رؤيته الفنية. ومع ذلك، فإن هناك ثوابت فنية لا يجوز اختراقها، ومن هذه الثوابت ضرورة

التزام الفنان الصديق الفنى. وجزء من الصديق الذى أن يجعل الفنان الشخصيات تنطق بلغتها (وإن لا أعنى باللغة هنا جنسية اللغة وإنما ملائمة اللغة لشخصية صاحبها وبهيمته وعصره)، وهذا يصدق ألف مرة إذا كنا نتعامل مع شخصية مفكر وفيلسوف وفقه كابن رشد، فاللغة والفكر هنا واحدة غير قابلة للانقسام. ولهذا، فرغم أداء نور الشريف البارع لشخصية ابن رشد، كانت بعض حواراته تبدو مضحكة أحياناً، وتتبسطية مبتذلة إلى حد الخلل فى أحيان أخرى. فليس من المعقول - على سبيل المثال - أن ينطق ابن رشد فى حواراه مع الخليفة بمثل هذه اللغة المبتذلة قائلاً: «هلاش نك أوى على حكاية الكرامة» [يقصد بذلك أن يقول: لا تتشغل كثيراً بمسألة الكرامة]. وليس منطوق اللامعقولية هنا أن ابن رشد يتحدث إلى الخليفة أو فى حضرة بمثل هذه اللغة، وإنما منطوقه أن الذى يتحدث هذه اللغة هو ابن رشد. وأين لغة هذا العصر من لغة ماثويلا (أو ليلي علوى) عندما تخاطب الابن الأصفر للخليفة قائلة: «إذنت أهتبل ياه» [تقصد يا ولد]، ومن لغة ابنتها

حينما تخاطبه قائلة: «معلش... يمكن مغلغى متركبة شمال.. بس انا كده». ولا يجوز الاعتراض بأن هذه هي لغة الغواني، فإن الغواني أو أشباههن لم يكن لينطقن في هذا العصر بلغة غانية مصرية من هذا المستوى.

لقد اتقن شاهين لغة المفردات التشكيلية للصورة، ونسى أن الحوار هو من أهم العناصر التي تدخل في بناء الصورة في الفيلم الناطق. فما بالك لو كان الفيلم ناطقاً بقضايا الفكر، وبطبيعة الحال، فإن مسألة اللغة هذه غير واردة بالنسبة للمشاهدين الأجانب الذين تُرجم إلى لغاتهم على نحو أفضل من لغته العربية الأصلية.

والسقطلة الثانية هي بناء الشخصيات، وخاصة شخصية ابن رشد وأهل بيته. لفظة ابن رشد في الفيلم ليست هي وحدها التي تنتقص من صدق شخصيته، بل ينتقص أيضاً من صدقها البناء الدرامي لها واخصصيتي زوجته وأبنته. فلكى يؤكد شاهين التححرر الفكرى لابن رشد جعله أقرب إلى التححرر أو التحلل الخلقى منه إلى التححرر الفكرى، على نحو لا يتألم

مع شخصية العالم الفكر والفقيه الورع. فابن رشد في الفيلم لا يتخذ فحسب أصحاً من المطربين والراقصين والغواني يتعاطف معهم ويلتزمونه في بيته، بل إنه يحب أيضاً رقص الرجال والعلماء، ولا يجد أية غشاضة في أن يكون ابن الخليفة لاهاً يلقى إليه في الرقص، فهو عندما يسأل صديقه الخليفة عن ابنه (الأمير الصغير)، يجيبه الخليفة بامتعاض: «ده بايت طول الليل بيرقص». فيقول ابن رشد: «هسفته هو يرقص... دا جميل!». أما امرأة وابن رشد فهي لعوب تجالس الرجال تغازلهم في حضرة ابن رشد وفي غيبته. فهي معجبة بتلميذ ابن رشد من أهل الفرنجة، ولهانة بعينيته الزرقاوين، فتقول: «مش حرام للعين الزرق دى ما تكونش على بنت... وعندما بهم بالرجل إلى بلده تطمعه في نفسه وتقول: دون...» ثم تقول: «عيرك الزرق دى بتقول إنك ها تسبنا»، ثم تبكى وتحضنه. ولا تدرى سر تكرار عبارة «دى العين الزرقا» بشكل متكرر مقم على الحوار بصورة سمجة. وأبنة ابن رشد هي الأخرى لعوب نهاده عاريان بارزان للكاسيرا، انشغلت بـ «دى

العين الزرقاء» وشاغلت ثم تحولت عنه إلى الابن الأكبر للخليفة. وهي لعوب متبجعة لدرجة أنها تعاتب هذا الأخير حينما تأخر عن تبليها بعد أن همت به، قائلة: «طب دا الود يوسف (ذو العين الزرقاء)... لا تكمل الجملة [تفهم إنه لم يكن يتوانى ويؤذى الواجب في حينه]!!

ولا ينبغي أن ينظر ظان أننا نتخذ في تقييمنا للفيلم موقفاً أخلاقياً، فنحن على قناعة تامة بأن منطق القيمة الفنية والجمالية مفاير لمنطق القيمة الأخلاقية، فموقفنا هذا أبعد ما يكون عن مثل هذا الخلط؛ لأنه موقف فنى وجمالى خالص يفرسه منطق البناء الدرامى للشخصيات، ولكن شاهين شاء أن يجعل ابن رشد وأهل بيته أقرب إلى التحلل الخلقى على نحو ما أسلفنا، وطمحاً كل هذا تحت ستار التححرر الفكرى. وهنا ممكن الخطورة الإيديولوجية في الفيلم التي اتجملت عليه لتعصف بمضمونه وشكله الفنى في الوقت نفسه. فـ شاهين يريد من خلال إيديولوجية مختبئة أن يخلط مفهوم التححرر الفكرى من خلال نمونجه في الحضارة الإسلامية (ابن رشد) بمفهوم التححرر أو التحلل الخلقى من

خلال نموجه في الحضارة الغربية المعاصرة (وهو أسوأ ما فيها). وهو يريد - ثانياً - أن يجعل هذا النموذج الأخير هو البديل لصالنا الراهنة (من خلال إسقاط الماضي على الحاضر)، باعتبار أن محنتنا الحالية هي نقي المحنة التي واجهها ابن رشد. وهذا واضح تماماً في المشهد الرائع فنياً. وإن كانت فنيته أشبه بخلاف لإسقاط هذه الإيديولوجية - وهو المشهد الذي أشرنا إليه سابقاً حينما يقنى الجميع بما في ذلك الفوانيس معهم ابن رشد للتأثير على ابن الخليفة الذي علمه الإرهابين تحريم الرقص والغناء بعد أن كان محباً لهما. وكان البديل للخروج من حالته (التي هي حالتنا الآن أيضاً) هو الرقص والنط والغناء بأن يعود لسابق عهده. وهذا ما أعلنه مروان نفسه الذي صمم هذه الحلقة السامرة الغنائية لهذا الغرض.

وهذه التركيبة العجيبة المستترة داخل سياق الفيلم، والتي تمر على المشاهدين البسطاء مرور الكرام، فيها بلا شك مداعبة للعقل والمزاج الغربي (وهي مداعبة تم تكتيفها من خلال إضفاء بعض التوافيق الفنية:

كإضفاء الطابع الفجري على الرقصات وموسيقى الأغاني). والخطورة هنا مزدوجة: فنحن هنا أمام تزييف للتاريخ واللوحى التاريخي لإرضاء المزاج الغربي، ثم هناك مسخ للبناء الدرامى للشخصيات من خلال هذا التزييف. فهذا التصوير أو المسخ للشخصيات مسألة مزاجية خالصة. فليس هناك ذكر - على سبيل المثال - لإمرأة ابن رشد في كتب التاريخ، وإن بدلاً من أن يملأ مشاهدين هذه المساحة المفتحة للخيال بتصوير للشخصية متجانس ومنسجم مع البيئة أو الإطار الاجتماعى الذى تنتمى إليه، راح يخرجها عن مسارها الطبيعى ويرسم لها ما تمليه عليه أهواؤه إرضاءً للذوق والمزاج الغربيين.

شاهين إذن كان يخرج الفيلم وعينه على الغرب والجانزة على حساب أى شىء بما في ذلك الصديق الفنى. ولكنه كان يفرج الفيلم وعينه أيضاً على الجماهير المصرية والعربية من البسطاء، ولهؤلاء البسطاء استخدم - فيما استخدم - العامية البتلة وأغة الإبهار والمؤثرات الصوتية العالية (التي كانت تصلح أحياناً لمشاهد الرعب)، والتكتيك و«القششات».

حقاً إننا ينبغي أن نتعامل مع أى فيلم باعتباره فى المقام الأول صورة سينمائية، ولكننا لا ينبغي أن نتناسى أن أى فيلم - كإى عمل فنى آخر - لابد أن يقول لنا شيئاً فى هذه الصورة ومن خلالها. وغيباب هذا القول: غياب الدلالة والمعنى والهم بقضية حقيقية هو أمر يمثل أزمة شاهين الحقيقية، خاصة فى أعماله الأخيرة. وهو عندما حاول أن يقول لنا شيئاً فى هذا الفيلم الأخير من خلال لغة الصورة، أصابه التلعثم وجعل الفكرة تتعسف بالصورة وتشوهها بمنطق حساباته ووافعه الخاصة التى أراد فرضها على الصورة.

وخلاصة القول أن شاهين لعب على كل المجال: لعب على المشاهد العربى الساذج، ولعب على المزاج الغربى، وتلاعب بالصورة السينمائية بمهارة وحرفية لخدمة هذه الأغراض، ولكنه نسى أو تناسى أن الصنعة فى الفن يمكن أن تخلق مكاسب فنية وقتية، ولكنها وحدها لا تترك بصمة تبقى على مر الزمان.

د. توفيق



يحيى محمد حمود

جمال الدين الأفغانى برؤية جديدة

الحديث في الغرب، إذ آمنوا بأنه لا أمل في تقدم الشرق إلا بتحسين المجتمع.

ويشير المؤلف إلى مدى ازدواجية الموقف العربي بمجمله، إذ أخذ المسلمون يتطلعون إلى الحداثة، وهي تشمل كل ما أنتجه الغرب من فلسفات وعلوم وتناجج، مع محاولتهم الحفاظ على الهوية القومية، ومن هنا تدخلت ميكانيزمات التحديث مع ميكانيزمات الدفاع عن الذات الشرقية.

وتناول المؤلف مفهومى الاصاله والمعاصرة، مشيراً إلى وحدة التجربة الإنسانية ووحدة الحضارة العصرية ووحدة المصير الإنسانى،

لتاريخ تلك الفترة، وهو ماساعده نى تحقيق هدفه من تناول دراسة الافغانى داخل سياق عصره؛ وتناول المؤلف فى المقدمة الثانية خلفية لقاء الثقافتين العربية والغربية، حيث أوضح الكيفية لى طبعت لقاء المصريين بالغرب الأوروبي فى أعقاب الحملة الفرنسية، وماعينه العرب من مدى تقدم الغرب، ذلك التقدم الذى فرض نفسه بشكل اكبر مع التكاليف الاستعماري الغربى لاحتلال العالم العربى فى القرن التاسع عشر، بل تعمقت معرفة المصريين والغرب بهذا التقدم الغربى من خلال إطلاخ عدد من مثقفهم على الثقافه

فى إطار احتفال المجلس الأعلى للثقافة فى يونية الماضى بمرور مائة عام على رحيل جمال الدين الافغانى، اصدر المجلس كتاب الدكتور مجدى عبد الحافظ تحت عنوان (جمال الدين الافغانى وإشكاليات العصر). الكتاب جديد فى شكله وفى مضمونه، فهو يضم مقدمتين، كما يحتوى فى نهايته على يوميات تاريخية لحياة الافغانى.

تناولت المقدمة الأولى للكتاب الخلفية التاريخية لعصر جمال الدين الافغانى، من خلال الأوضاع السياسية والاجتماعية لمصر والشرق بشكل عام، وتدل المقدمة على عمق إدراك المؤلف

كما أشار إلى أنه لا يمكن تحقيق نهضة دون نقد الأفكار السائدة وأحداث القطيعة المعرفية معها، كما أشار إلى ضرورة تحديد مفهوم النهضة التي نبحثها، وما إذا كانت تعني السيطرة على العالم كما كان الحال في العصر الوسطي، أم مشاركة العالم لحضارته واحترام الحوار مع الثقافات الأخرى. ومن هنا قرر وجوب محاربة الأخذ السطحي لمظاهر الحضارة الغربية، وتعميق معرفتنا بأنفسنا بصورة كاملة، إضافة إلى تعميق معرفتنا بالغرب.

هاتان المقدمتان تمهدان لدراسة فكر الأفغاني، فنتناول في الفصل الأول حياة جمال الدين الأفغاني وأصله، والخلاف الذي دار بين كثير من الباحثين حول موطنه الأصلي، وبالتالي مذهبه الديني، ورجح القول بالافغانيتية. كما تناول أفكاره المتعددة، حيث دعا إلى فتح باب الاجتهاد، كما دعا إلى تحرير العقل من قيوده، والتمسك بالعلوم المعاصرة، واقتباسها من الغرب. ويتناول المؤلف في الفصل نفسه تنقل الأفغاني المستمر بين بلدان الشرق الإسلامي بدءاً من أفغانستان،

والهند والحبشة وإيران ومصر والدولة العلية وروسيا وفرنسا، وانجلترا؛ حتى تلبسته الدعوة السلطان عبد الحميد بالأستانة حيث وافقه المنية هناك.

وفي نطاق معالجة الأفغاني لفكرة التطور، تناول المؤلف في الفصل الثاني آراء الأفغاني من خلال رسائله في الرد على الدهريين، تلك الرسالة التي اكتسبت أهمية بالغة من خلال ترجمتها وانتشارها في العالم الإسلامي وعمل المؤلف على كشف الإيديولوجيا الكامنة في هذه الرسالة، وهي الرسالة التي كان الأفغاني يرد من خلالها على أحد مواطني الهند المسلمين، الذي طلب منه أن يشرح سلك النيتشوريين (الطبيعيين)، ونشر المؤلف نص الجزء المتعلق بالتطور كاملاً، وهو ما وضعه الأفغاني تحت عنوان (مذهب النيتشوري والنيتشوريين) وهو بهذا يتيح حرية الاختيار للقارئ سواء بالاتفاق أو الاختلاف في آرائه من خلال النص الأصلي المنشور. وقد قام المؤلف بمعالجة النص بنحوها، مشميراً إلى غلبة الطابع الخطابي، واستخدامه لعبارات

الاستهزاء والسخرية من آن لآخر، والانتقال السريع من فكرة لأخرى، بحيث لا تتركز الأفكار، إضافة إلى استخدام أسلوب الاستفهام التعجبي، والكلمات الأجنبية كما وردت، واستخدامه أيضاً لتلك الأسطة التي استخدمها دارون في كتابه (أصل الأنواع) ولم يكتف المؤلف برسالة (الرد على الدهريين) بل رجع إلى كتاب محمد المخزومي (خاطرات جمال الدين الأفغاني الحسيني) للوصول إلى صورة متكاملة لآراء الأفغاني عن التطور خاصة في نهاية حياته، فبعد أن رفض جمال الدين الأفغاني نظرية دارون التطورية في رسالته السابقة، عاد في نهاية الأمر إلى الإيمان بتلك النظرية، بل وردها إلى العرب، فاشار إلى اكتشاف العلماء العرب لفكرة النشوء والارتقاء قبل دارون والغربيين.

وفسر المؤلف في الفصل الثالث ذلك التحول في فكر الأفغاني، من مهاجمة لفكرة التطور إلى تأييدها ورجاعها للعرب، وذلك من خلال معالجته لإشكالية جمال الدين الفلسفية، التي بناها على مفهوم: العقل والمساواة، وتبنيته لفكرة

ضرورة الأخذ عن العلوم الغربية الحديثة من أجل تطوير بلاد الشرق الإسلامي حتى تستطيع مقاومة الاستعمار.

بينما قدم المؤلف في الفصل الرابع قراءة لآيديولوجيا الأفغاني، حتى يستطيع القارئ فهم خلفية هذا التناقض في أفكاره، بل تفسير تلك الأفكار التي تغيرت من كتاب لآخر، وفقا لمراحل حياته. كذلك درس المؤلف في الفصل الخامس موضوع حقوق الإنسان عند الأفغاني، وهي تعتبر دراسة فريدة، حيث قام بمعالجة المشروعات التي طرحت بخصوص حقوق الإنسان قبل ديسمبر ١٩٤٨، وهو تاريخ نشر الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، والباحث يؤكد أنه لم يتعمد في تناوله هذا أن يساهم في الموجة التي تصاول أن ترجع إلى الشرق الإسلامي بالباطل كل ما يصل إليه الغرب، لذلك كان حريصا كل الحرص على ألا ينساق إلى ما يسمى - هذه الأيام - بسلطة المعرفة والعلوم.

ويحاول المؤلف في خاتمة الكتاب الكشف عن خلفيات الخلاف النثار حول شخصية الأفغاني وفي الوقت نفسه التعرض لمستقبل الفكر العربي في ضوء قراءته للأفغاني، إضافة إلى ما أحاط به من غموض نتج عن جهاده وانتقله المستمر من بلد لآخر، موضحا مدى تأثيره في تلاميذه من المصريين، وكيف أن هذا التأثير لم يصابف أرضا خاوية، فالمجتمع المصري كان قد شهد تطورات أساسية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مما أهله للتفاعل المبدع مع آراء الأفغاني، كما عرض للكيفية التي تفسخت بها الدولة الإسلامية مع الاهتمام بالأسباب العملية الواقعية، حيث تبدل فيه في التحليل الأخير كتابها هي نفسها بمثابة الخروج عن الشرع، وما يسميه الصراط المستقيم.

وفي جملة انتقاد المؤلف للأفغاني يبرز قصور منهجه خاصة فيما يتعلق بقياس الغائب

على الشاهد الذي يعده حجر عثرة وقف أمام أفكار الأفغاني وأعاقها عن إحداث التأثير الذي كان يناديه.

ويستطيع الفكر العربي أن يصل إلى التفاعل الحضاري الحي مع العالم لو تخلص من الاعتماد على الغيبيات في تفسير ما يحيط به من ظواهر، وقد استخدم المؤلف تخطيطا يبينها في الخاتمة لتفسير نظرية الأفغاني في العلوم الحديثة مستخلصا فكرة إعمال العقل في الدين وفي الأخذ عن الغرب من العلوم الحديثة والمساواة بين المواطنين في الدأخل عن طريق الدستور الذي ينظم العلاقة بينهم وبين السلطان، وأيضا بين المواطنين المسلمين وإخوانهم المسيحيين، حتى تمسود المساواة الداخلية، وفي الخارج حينما تتعادل القوى بين دول الشرق الإسلامي ودول الغرب الأوروبي فتعم المساواة الخارجية بين الأمم، لنصل إلى نتيجة المتطمة في طرد المستمر وتحقيق التقدم.

فى مهرجان المرأة العربية الدنماركية

تأملت النفسى : عليك بالموسيقى

تتمسسين ملمس الطريق
بقدميك، رائحة الهواء بانفك، درجة
الحرارة بجسدك المتدثر بالصوف
تلتهمين كل شىء بعينيك النهمتين.
الطريق الواصل بين الفندق والمطعم
الذى سنتناول فيه عشاءنا بانتظام
تحفّ من كل جانب معالم المدينة
الرئيسية: أقدم ملاء عرفتها أوروبا،
التفولى، دار العرض السينمائى فى
مجمع كيبج، «سكالا»، دار البلدية
تمثال هانز أندرسون كاتب القصص
وحكايات الأطفال الأشهر، متحف
الشمع، وبالطبع محطة القطار
الرئيسية، ثم شوارع «المشى»
الخاصة للمارة فقط الذى يضح
بالمال والمطاعم.



انت فى قلب العاصمة
الدانماركية. رذاذ أمطار خفيفة
يداعب خصلات شعرك الأسود
ويزيده تجميداً. بعد ساعات السفر
الطويلة والاستقبال الحميم الذى
لاقيته فى المطار من الشاعرين
العراقيين منهم الفقير وسليم
عبدلى، ستخلدين إلى النوم فى
سرير واسع فى غرفة تطل على
أفنية داخلية لبيت من الطوب
الأحمر. ستقولين لنفسك «غداً نغزو
المدينة» (لماذا أصبحت كلمة
«كوبنهاجن» ثقيلة هكذا على
النفس؟) لكنك لن تنتظري الغد، ففي
المساء ستبدأ أولى جولاتك الحرة.

كل هذا الواقع الصالح يظله اللون
الأخضر في مساحات كبيرة من
الحشائش والأشجار المحيطة
بالقلمة. الجسر الخشبي الذي
يحملنا إليها ومنها يطلّقت تحت
أقدامنا وأكاد أسمعه يقول «أكون أو
لا أكون» هل ترائي أرى أشباحاً في
ضوء الظهيرة؟

لم يسافر شيكسبير قط إلى
الدانمارك إنما يبدو أنه أرسل رسلاً
جاءه بمعلومات عن القلمة وعن
الأمير النيبيل. لو قدر لهذه المعلومات
أن تنشر كما هي لكانت من صفحات
أدب الرحلة الجديدة بالإنعام.

استقبلنا السفير المصري
بالدانمارك السيد طاهر خليفة
وزوجته الرقيقة. قائلًا: «أنتم على
الرحب والسعة بكل الطرق والمعاني.
وكنا قد اكتبنا عمداً: فاطمة
لتنيل وأنا (مصر) حبيبة محمدى
(الجزائر) حياة الرايس (تونس)
عناية جابر (لبنان) اينما الطيبى
(سوريا) وبديعة كاششقى
(السعودية) فخلأ من فرقة
العازفات التونسية بقيادة أمينة
الصرافى، د. سامية الساعاتى
غادوتنا ميكراً لم تحضر حفل
استقبال السفارة لوفاء والدها عالم



الشاعرة فاطمة تنيل تلى قصائدها في اللوجيا



حياة الرايس من تونس وبديعة كاششقى من السعودية



جريدة «أكرولت» للدانمركية اليومية. صفحة للقلمة ١٤ أكتوبر ١٩٩٧. ص ١٧

ثلاثة أيام
قضيناها في التعرف
على المدينة على بعض
أهلها. قلعة هاملت
تكشف لنا نون قصد
سر شخصية
هاملت: أمواج بحر
الشمال المتلاطمة
المتكسرة عند
الصخور أسفل نافذة
القلمة. الهواء يصفر
ويحملنا حتى نكاد
نرتفع عن الأرض،
السماء مليدة بغيوم
الضوء، الشمس
تسطع من آخر
على استحياء،
أصوات أقدامنا داخل
القاعات الفسيحة
تتردد في جنبات
القلمة. الأسوار
السميكة العالية تقف
في وجه الطبيعة، وفي
الجهة المقابلة، عبر
الضباب الكثيف ثمة
أثار تدل على أننا غير
بعيدين عن السويد.
كل هذه الرقة العنيفة

الاجتماع الجليل د. حسن السباعي، وعلى رأس هذا الوفد العربي مدير مركز السفن المتظم لاحتفالية المرأة العربية الدانماركية، الشاعر منعم الفقيير. فرقة «العازفات» قدمت عددًا من الأغنيات التي ألهمتها القاعة، اكتفت بالقدرة اليسير من ريبورتوار الفرقة في انتظار بدء المهرجان.

واستقبلنا اتحاد الكتاب الدانماركيين بالترحيب وتم تبادل الكلمات كما هو متوقع بينما شارك وفد الكاتبات العربيات بكلمة مختصرة ألقوها حياة الرايس أشارت فيها إلى أهمية التفاعل الثقافي بين المنطقتين الاسكندنافية والعربية وكتابهما لا تعرف الكثير عن آداب الأخرى وإلى أن الكاتبات العربيات يمثلن أنفسهن ولا يمثلن حكومات بعضهن وإلى ضرورة مواصلة العمل الثقافي بروحه الحميمة الطيبة، بكثير من عبق الحنين للوطن (أطعمه مصرية وأسئلة عن أغنيات حديث مصرية وأسئلة عن أحوال البلد لا تنقطع). هكذا انتهت الاستقبالات وانتهت الجولات السياحية وبدأ العمل، الذي كنا مستعدين له الآن.

في قاعة المتحف الوطني، تماثل قديمة يونانية ورومانية وأعمدة رخامية ترتفع بالسقف، ومصاحبة مستطيلة تشبه المآبد القديمة والجدران مغطاة بالجرانيت الأحمر، وفي صدر القاعة منصة كبيرة اصطلت عليها مقاعد العازفات في القاعة حيث يجلس الجمهور عدد لا بأس به من العرب والأجانب جاوا للاستماع. إحساس بالهيبة يغمرنا جميعًا، من ستيد؟ هل سيمضي البرنامج كما هو معلن أم ستكون هناك مفاجآت؟ لم يكن هناك مكان مخصص للكاتبات (مائدة، مقعد، مثلاً) وأدركنا أننا سنقرأ وقولًا مباشرة أمام الجمهور، عند مقعد المنصة. كان من المفترض أن يلقي «تجمع السنونو» مجموعة من الكتاب والشعراء العرب المهاجرين، والاسم يشير إلى الطيور المهاجرة - كلمة ترصيص بالضميقات واستعراض لأهداف مهرجان المرأة العربية والدانماركية. لكن منعم الفقيير كاننا شر «الكلمات» وه الخطيب وبدأت القراءات مباشرة. نص عربي يلقوه نص دانماركي مترجم وهكذا. طلبت بديعة خاشجالي وكانت في مؤخرة

القائمة أن تبدأ بالقراءة. لا بأس، ثم تلتها الروائية كريستين تورجوب التي يطلق عليها البعض (نيستوفيكسي الدانمارك). لم تكن هناك ترجمة عربية للكاتبات الدانمركيات. كنا سنسعد بها أكثر بطبيعة الحال. كانت المفاجأة التالية هي الشاعرة اللبنانية غداية جابر التي قرأت بعضًا من قصائد ديوانها الأخير «أمور بسيطة» الصادر عن دار النهار هذا العام. قراءة مرهقة وشعر يسير السمع قبل البصر. كلمات الاستحسان تتعالى من القاعة والترجمة يصفق لها الجميع دون استثناء. غداية تغادر المنصة بمشيتها الحازمة تدبر لي وجهًا يعلوه الاحمرار فالتبكيها أقول «أحسنت! هكذا يقال الشعر». بدأت فتعزّز قرأت قصائدها الإيقاعية بحركات إيقاعية أيضًا. قيل لنا فيما بعد إنها تعتمد على الإيقاع الصوتي فيما تكتب ولذلك قرأتها كانت أقرب لطقوس المسرح منها إلى قراءة الشعر. جاء دورى إذن. طلبت الجلوس جلست. قرأت جزءًا من فصل «طبعة الموت» من روايتي الأولى «دنيا زائد». ولا يجب أن تبكي يا مَيَّ



فرقة الموسيقى التونسية

امينة الصرارفي عازفة كمان ومغنية وقائدة أوركسترا والمطربات والأغنيات التي عزفنها ليست مألوفة تماماً لدينا في مصر. لكننا لم نلبث جميعاً أن تمسنا لها وللرقص على إيقاعها. نعم، في المتحف الوطني حيث نطل علينا تماثيل القديسة عيون الكاتبات الدانماركيات المفتوحة عن آخرها... كانت أمسية للمرأة: للحياة والموسيقى وللاطلاق وللتواصل

مجموعة نهت متكرره كما اتفقنا. الفاس في القاعة يضمكن حين يلزم الضحك. إذن الترجمة جيدة. اختتمت الشاعرة الدانماركية ناعية ماريّا آيت القراءات في اليوم الأول ثم جاء دور العازفات بملايسهن التونسية التقليدية يسود فيها الأبيض ويزينها التطريز من كافة الألوان الحارة، تقد من، جاسن، ضبطن الاتهن وانتظرن المايسترو.

هكذا قلت لنفسي في بعض المواقع التي اعرف أنها تترث في ما زالت. نظرت لـ فاطمة قنديل وإعناية صديقتي. كانتا تُصمتان باهتمام ولم تكن فاطمة قد قرأت الرواية بعد. منعم الفقير ينصت أيضاً وسليم لم أراه جيداً، الآخرون لا أعرفهم. تصفيق. غابرت النصبة وصعدت ممثلة مسرحية لتقرأ الترجمة. جلست وقدرات نصّاً آخر من

أيضاً عبر فنوننا؛ مع الآخر، المتفرج اليوم - المشارك غداً.

اليوم الثاني للمهرجان بدأ بالأبحاث. حياة للرايس قدمت جزءاً أو بعض فصل من كتابها الجديد عن المرأة، الجسد بين سلطتين، سلطة الرجل وسلطة الجان. وأهم الأفكار التي جاءت في هذا البحث هي مساووات المرأة في المجتمعات التقليدية العربية وغير العربية المتفلس من سلطة الرجل الاجتماعية بالجوهر إلى عالم الخرافة والاستعانة بالجان وبسلطتهم القوية في الأذهان لمقاومة أوامر الرجل ونواميسه. وبللت على هذه الظاهرة بعدد من الحالات الشعبية الإكلينيكية التي تلجأ فيها المرأة لهذه السلطة الأقوى في المجتمعات المتخلفة. ثم قدمت ماريا فيليبورج بحثاً في تاريخ الفن وهي متفصصة أساساً في الفن الإسلامي فضلاً عن عملها محررة في مجلة (نيوان) هي مجلة بالدانماركية تعنى بشئون الثقافة العربية ويصدرها مركز السنونو.

في المساء. جلسة قراءات شعرية ثرية ثانية. بدأتها قصائد حبيبية

محمدي القصار التي تعتمد فيها كثيراً على التناقض أو التقابل بين كلمتين أو بين موقفين أو بين شعورين. وقرأت المثلة أوله كويل للترجمة إلى الدانماركية. مارينا لازمن شاعرة دانماركية صدر لها ٢٢ ديواناً وثلاث روايات، ترجمت أعمالها الشعرية إلى عدة لغات لذا فقد قرأت علينا بعض قصائدها بالإنجليزية. فاطمة قنديل قرأت من الذاكرة مقاطع من ديوانها الأخير «صمت قطة مبتلة» ثم ألقت قصيدة جديدة لم يسبق لها النشر وكعادتها، حين عادت لتجلس إلى جوارى، سألت «هل قرأت جيداً؟ هل أعجبك الشعر؟ أجبتها: «استمعي إلى التصفيق بعد قراءتك وبعد قراءة الترجمة الدانماركية». قدمت الشاعرة نينا هالينوفسكي عدداً من قصائدها بالدانماركية وبالإنجليزية من أجلنا ثم قدمت الأساسيات الأنثوية المسكوت عنها في ثنائي النص.

العازفات قدمن أغاني مختلفة عن لأغاني الأسس. واتسعت حلبة الرقص لتشمل الكاتبات الدانماركيات المشاركات وبعض الحضور. ديا مَيّ، قلت لنفسى فيما

بعد، إذا أردت فلسفة الأمور واستخلاص الحكمة من هذه الرحلة، عليك بالموسيقى! يبدو أننا تواصلنا بشكل أو بآخر عبر اللغة، من خلال الترجمة من خلال حوارات جانبية بالإنجليزية التي يثقها الدانماركيون وتثقها الكاتبات العربيات بدرجات متفاوتة. لكننا لم نشعر بالاندماج الحقيقي إلا لحظة استماعنا لموسيقى وأغنيات العازفات وبعضها إيقاعه غربي/ أندلسي.

في اليوم الثالث والأخير، قدمت بنفسى دراسة الدكتور سمامية الساعاتي عن جسد المرأة وعلاقتها بالمعتقد الشعبي. في المقدمة عرّفت فكرة الجسد ومعنى المعتقد الشعبي ثم تناولت صورة الجسد في اللغة التي يستخدمها الناس في المجتمعات الشعبية التقليدية في مصر تحديداً في مختلف أطوار نمو المرأة وعلاقتها الاجتماعية بالرجل كالزواج وليلة الدُخلة ومظاهر ترتبط بها كالهرم وفكرة الشرف وارتباطها بفختان الأنثى.

من ٢ إلى ٥ أكتوبر قدم كل من الجانبين ثقافته للآخر - أدبياً وإنشاداً - واحتفظ كل منهما بهويته

وخصوصيته دون أن يكون في ذلك نفي لهوية وخصوصية الآخر. في حديث صحفي أجرته معى صحفية من جريدة «اكتوالت» سألت: «ما الذى تستفيد منه الثقافة السكندنافية من حضوركم ومن مشاركتكم فى هذا المهرجان؟» وأجبت لتصبح إجابتي عنواناً للحديث كله: «أهم شيء أننا نتعلم أن نعرف أنفسنا» وكيف لا، نحن نرى أنفسنا فى مرآة الآخر ونكتشف خصوصيتنا من اختلافنا عن الآخر ندرك إمكانية التعايش مع الواقع ومع الثقافات

المغايرة لثقافتنا دون أن نلغى الفروق بيننا حين نتواصل مع الآخر، لتصبح هذه الفروق جسراً نعبر منه إليه ويعبر هو إلينا منه، بعيداً عن دعاوى الشمولية الثقافية وقروية العالم والأنظمة الكونية المولوية الجديدة التى تقضى على الفرد لصالح الدولة، وليس لصالح المجتمع. إن الاحتفاء الذى قوبلت به الكاتبات العربيات إعلامياً وأهلياً يؤكد أن ثمة خللاً فى المنظومات الثقافية الحكومية المفروضة علينا وأن البديل هى المراكز والجمعيات

الأهلية التى تقوم بتنظيم مثل هذه الفعاليات (كما هو الحال بالنسبة لمركز السنونو بإدارة منعم الفقيه) سواء للثقافة المصرية كما حدث فى العام الماضى أو للثقافة النسائية كما حدث هذا العام، أيًا كان المحور، فإن مثل هذه الهيئات هى القادرة على توصيل الرسالة إلى مستحقيها، حتى إن اعتمدت على الدعم الحكومى، إلا أن استقلالها ضرورة حتمية، ليس فقط فى عملية الاتصال ولكن فى الحفاظ على الهويات القومية، عربية وغير عربية.



مدونة الآثار العثمانية في العالم

علم الآثار وأسهمت في إزاحة الغموض عن الفترة الباكزة من عمر الإنسان في الكون، ومنذ بدأ علم الآثار يحفر الأرض ويخرج لنا التاريخ غير المكتوب من باطنها، تغيرت صورة الدراسة التاريخية كثيراً، ويات الآثار - على اختلاف مسمياتها - من أهم المصادر التي يعتمد عليها الباحث في دراسة أى مجتمع بشرى في أى عصر من العصور.

وقد ناقش في موضوع بحثه . بالتحديد - الآثار الملوكية والآثار العثمانية في مصر باعتبارها مصدرًا من مصادر دراسة تاريخ

وعلى امتداد اثنتي عشرة جلسة علمية ألقى ثلاثون بحثًا باللغات الإنجليزية والفرنسية والعربية، مع عرض مئات من الشرائح الملونة لكل بحث، وقد أثرت هذه البحوث الجادة والمتنوعة حلقات النقاش التي تميزت بغزارة المعلومات العلمية الجديدة.

من أهم البحوث التي نوقشت في هذا المؤتمر.. البحث الذي تقدم به الدكتور قاسم عبده قاسم رئيس قسم التاريخ بكلية الآداب - جامعة الزقازيق حيث وضع تحت أيدينا أهمية الاعتماد على الآثار مصدرًا لدراسة التاريخ الاجتماعي، وقد أكد أن هناك عدة إنجازات هامة حققها

بسطت (مؤسسة التميمي) للبحث العلمي والمعلومات - بمدينة زغوان/ تونس - ذراعيها لتحتضن نخبة مختارة من العلماء والباحثين المهتمين بدراسة الآثار العثمانية على امتداد قارات أفريقيا وآسيا وأوروبا، وذلك في الفترة من ٩ إلى ١٢ سبتمبر ١٩٩٧ لتناقش أعمال الملتقى الدولي الثاني حول (مدونة الآثار العثمانية في العالم)؛ والذي تناول بالبحث والتحليل المصادر التالية.. العمارة ودواخل الفضاءات السكنية.. النقش والنقش والكتابات الجنائزية - أليات الحفاظ على الآثار ترميمها - المعالم الأثرية في الفضاء الريفي في العالم العثماني.

مصر الاجتماعية، حيث قال: إن الآثار المتعلقة بالحياة الاجتماعية كثيرة وما زال شاخصة تحمل الكثير من تفاصيل الحياة الاجتماعية بأبعادها المختلفة. بيد أنه من المهم أن نلاحظ أن «قراءة» الآثار باعتبارها من مصادر الدراسة التاريخية تختلف بشكل جنى عن «قراءة» المصادر التاريخية الأخرى؛ فالمساجد والجوامع والمدارس التي خلفها عصر السلاطين مثلاً، قد تعطي انطباعاً عن حكام متدينين ومجتمع شديد التحفظ من ناحية، وقد تخلق انطباعاً بأن الناس عاشوا في ظل حياة غنية ثرية من ناحية أخرى، بينما الحقيقة أن حرص الممالك على المنشآت الدينية كانت له أسبابه ودوافعه السياسية. أما المنشآت ذات الوظيفة الاجتماعية، والآثار الدالة على الحرف والصناعات العادات والتقاليد... وغيرها، فإن فائدتها للباحث من التاريخ الاجتماعي كبيرة للغاية.

وعن العمارة العثمانية في إحدى مدن أفريقيا، قام الأستاذ الدكتور جون ألكسندر - معهد القديس جون - كامبريدج - إنجلترا، بعرض موجز صرّف بالشرائح الملونة عن قلعة

(ساي) بالسودان: أقصى قلعة عثمانية باتجاه الجنوب في أفريقيا. وتوجد هذه القلعة بجزيرة (ساي) في وادي النيل على بعد ٦٥٠ كم جنوب أسوان، فقد حافظت الإمبراطورية العثمانية لما يزيد عن مائتي سنة (من ١٥٨٥ إلى ١٧٩٨) على حامية لها بهذه القلعة التي أقيمت بالتحديد قرب الشلال الثالث للنيل بسبب المواجهة بين الدولة العثمانية وسلطنة (الفونج Fung).

ومركز دولة الفونج يوجد بمنطقة السافانا جنوب ملتقى النيلين الأزرق والأبيض وعاصمتها بمدينة سنار، لذا يؤكد الدكتور الكسندر أن تأثيرها امتد حوالي سنة ١٥٢٠ من كردفان إلى ساحل البحر الأحمر، وأصبحت خلال سنوات ١٩٦٠ تشكل خطراً محتملاً على مصر. وعن أسباب إقامة هذه القلعة بدلاً من قصر (إبريم) الذي يقع شمال الحدود يقول: إن الإمبراطورية العثمانية حاولت لأكثر من عشرين سنة الهيمنة على سلطنة الفونج، اعتماداً على إيالة (إبريم)، غير أن عدداً من الأحداث جعلت الحكومة العثمانية تتخلى عن هذا المخطط وتبني سياسة دفاعية تقبل بالحدود

مع الفونج، قد تمت المحافظة على هذه الحدود لما يزيد عن المائتي سنة. كما يضيف أن إقامة قلعة بجزيرة (ساي) كان هدفاً لوقعها الحسنة المتميز بالقرب من الحدود ومراقبة طرق القوافل الرابطة بين الشمال والجنوب وبين الشرق والغرب كذا ولراقيتها للفلاحة المحلية، إذ بإمكان الضرائب العينية أن توفر حاجيات الحامية العسكرية.

وبينما ناقشت الدراسة السابقة بعض مظاهر العمارة العثمانية وتأثيرها السياسي في أفريقيا، فقد كانت الدراسة المشابهة - من حيث المنهج - ولكن في إحدى مدن أوروبا تحت عنوان «العمارة العثمانية برومانيا - مقدمات ديموغرافية وسياسية» للدكتورة فوايسيسك كسوروتان - وزارة الثقافة/ رومانيا. وقد كان التركيز في هذه الدراسة على التقسيم السياسي لرومانيا والتي تتكون اليوم بما يصرف بمقاطعات الأفلاق والبغدان وترتسلفانيا ذات الأغلبية الرومانية، وفيما بين القرن الخامس عشر وسنة ١٨٧٨ من تلك المقاطعات تابعة للإمبراطورية العثمانية وهي: (دبروجا Doubroudha بين الدانوب

والبحر الأسود، وبنات Banat في الجنوب الغربي، وبيهر Bihor في الشمال الغربي، إضافة إلى بعض المدن والقلاع الصربية بجبهتي الجنوب والشرق. أما فيما بين سنتي ١٥٥٢، ١٧١٦ فقد أصبحت منطقة بنات تعرف بولاية تشولارا، كما أصبحت منطقة بيهور تسمى ولاية قارات Varat وذلك بين (١٦٦٠، ١٦٩٢). كان سكان هاتين الولايتين من الريفين المسلمين والمسيحيين، كما كان هناك كثير من المدن والقصبات التي تقطنها كلا المجموعتين.

وتؤكد الدراسة أن المسلمين من الجنود والإداريين هم الذين أدخلوا العمارة العثمانية إلى منطقة (دبريجا) التابعة للروملية ثم لولاية فولاية الدانوب التي ما تتكون من عدة سناجق والوية. وقد خلصت الدراسة إلى أن منطقة (دبريجا) احتفظت ببعض البناءات ذات الدلالة في حين لم تبق إلا بعض الرسوم في بقية المناطق الأخرى.

وعن المحور الثاني في هذا المؤتمر الخاص بالنقاش والكتابات العثمانية، تقدمت الدكتورة إينور دوركان

والأستاذة بجامعة حاجتيه - أنقرة - تركيا، وموضوعها: «ملاحظات حول النقوش المعمارية في العهد العثماني» حيث تناقش في هذه الورقة مدلول العلامات المكتوبة بما فيها من نقوش ووقفيات في تكوين الفترة التي تعود إلى ما بين ١٢٩٩ و١٤٥٣ والتي تمثل فترة الانتقال في تطور العمارة العثمانية.

وتقول الباحثة إن هذه النقوش الخاصة بالعمارة العثمانية وثائق شبه رسمية كُتبت بالعربية مثل النقوش السلجوقية، وأنها عادة ما تبدأ بتعيين البناء (مثلاً: مسجد، مدرسة، رباط أو خان... إلخ) ثم يتبع ذلك اسم والقباب السلطان الحاكم، ثم يأتي بعد ذلك اسم الشخص المسئول عن العمارة أو لقبه، وتختتم أغلب النقوش بتاريخ يكتب عادة بالروف، كما ترد في بعض الحالات أسماء الحرفيين، وترى الباحثة أنه لا يمكن مقارنة هذه النقوش بالنماذج الأوروبية الوسيطة.

وتهدف هذه الدراسة إلى محاولة وصف الوسط الفني، وكذلك تنظيم البناء في العهد العثماني الأول من

خلال العلامات المكتوبة، مع الأخذ في الاعتبار الدور الاجتماعي والأوضاع الاجتماعية الاقتصادية للمعلمين والفنانين. وقد دُعيت هذه الدراسة بمصادر مكتوبة تعود إلى هذه الفترة عن النقوش والوقفيات.

وفي دراسة متخصصة عن حفظ المباني الأثرية، تقدم الدكتور حسام محمود مهدي استشاري حفظ المباني الأثرية/ جلاسكو - المملكة المتحدة، لينا نقاش موضوعاً من الموضوعات الهامة عنوانه: «الأوقاف وحفظ التراث المعماري الإسلامي - حالة للدراسة: مسجد مصمود معرم بالقاهرة». كان موضوع هذه الدراسة تكليفاً على دور الوقف الذي يعتبر من أهم العوامل التي أثرت وتؤثر في التراث المعماري الإسلامي، من حيث أن عمليات إنشاء المباني إدارتها وصيانتها وترميمها غالباً ما كانت تتم من خلال نظام الوقف، وفي الحاضر تعتبر وثائق الوقف (الوقفيات) من أهم الوثائق المتوفرة التي تساعد على فهم المباني الإسلامية التاريخية.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في إلقاء الضوء على أهمية نظام الوقف

بالنسبة لعمليات الحفاظ على المباني الأثرية الإسلامية، ليس فقط بوصفها وثائق تاريخية ذات قيمة فريدة، ولكن أيضاً باعتبارها نظاماً اقتصادياً اجتماعياً إدارياً. وقد اعتمد الباحث على مسجد (محمود محرم) بالقاهرة كحالة لدراسة الفترة العثمانية.

أيضاً من بين الموضوعات التي اعتمدت في دراستها على العمارة العثمانية بمدينة القاهرة موضوع «السبيل/ الكتّاب كعنصر من عناصر جماليات مدينة القاهرة العثمانية»، وقد تقدمت به للدكتورة **فؤادى هوفز** أستاذة الدراسات العليا - برنستون/ أمريكا، حيث وقع اختيارها على أشهر العناصر المعمارية ذات النمط الخاص وهو سبيل عبد الرحمن كتخدا وكتّابه بمنطقة الجمالية بالقاهرة.

وقد نهبت الباحثة في هذه الدراسة إلى أن الزخارف والأشكال المعمارية في هذه الفترة، تعكس امتداداً للزخارف التي تنتمي إلى الفترة المملوكية المتأخرة والتي تميزت بأشكال الصحارة المختلفة الألوان. هذا بالنسبة للزخرفة، أما عن شكل العمارة فتقول الباحثة أنه

قد تطور من حيث إزالة المستوى الثاني من الكتّاب ليترك المجال لعنصر السبيل العمومي، كما أن شكل المربع - في الفترة ما بعد المملوكية - تحول إلى الأشكال المقوسة. وتضيف الباحثة أن تأثير النوق الأوروي كان واضحاً في الزخارف التي تحولت شيئاً فشيئاً حتى اتخذت مظاهر مختلفة.

ومن هذه الدراسة التي تعرضت لجماليات أحد العناصر المعمارية في الآثار العثمانية ننقل إلى دراسة أخرى تناولت الخصائص الجمالية لبعض العناصر التشكيلية تحت عنوان «جماليات التشكيل الفني في بعض الآثار العثمانية بالقاهرة وتركيا» وقد عرضتها الباحثة.. منى كامل العيسوي بالمعهد العالي للفنون الشعبية / أكاديمية الفنون. القاهرة.

أشارت الباحثة إلى أن الحضارة الإسلامية اتسمت بقدرتها على احتواء الثقافات المختلفة وصبغها بمنهجها دون أن تزيل أصلها، ولذلك تعددت ما يمكن أن نسميه بالمدارس الفنية الإسلامية، فهناك المدرسة التركية، الهندية،

المصرية، والأندلسية.. إلخ، وقد أشارت الباحثة إلى أنه عند دراسة الفن العثماني نجد التمييز الواضح الذي ظهر في العمارة الدينية خاصة في المساجد ذات القباب المتعددة، حيث توصل الأتراك لهذا الابتكار بعد فتحهم لمدينة القسطنطينية.

وقد تناولت بعض الأشكال الجمالية التي ظهرت وازدهرت في الفن العثماني خاصة صناعة الخزف الذي انقسم إلى ثلاثة مجموعات تنوعت من حيث الألوان والوحدات الزخرفية المميزة لكل مجموعة. كما تميزت أيضاً السجاجيد التركية بتصميمات خاصة، منها الزخارف التي تنتمي إلى الأرابيسك والزخارف التي أخذت الأشكال النجمية المتنوعة، كما ظهرت تصميمات تعرف باسم «سجاد الطيور» نسبة إلى رسومها النباتية التي تشب في تكرارها أشكال الطيور، وأخرى تشابه زخارفها مع زخارف العصر المملوكي في القاهرة وقوامها زخارف نباتية وهندسية.

ولم يقتصر الأمر على الاهتمام بهذه الأشكال وزخرفتها وإنما امتد

إلى المخطوطات التي تميز بها الأتراك، وضمت مجموعة كبيرة من التصاویر المختلفة.

وكان لأشغال الخشب نصيب من الازدهار في الفن العثماني في مصر، كان أسلوب الحفر والخرط أهم ما يميز هذا الفن، إلى غير ذلك من الفنون التشكيلية الأخرى التي تنوعت عناصرها وتميزت جميعها بالآتي:

التجريد لتحقيق قيمة تعبيرية - انتشار الزخارف النباتية والهندسية والطيور - جماليات الخط العربي والاعتماد عليه في التصميم - التزاوج بين جماليات العمل الفنية وقيمته النغمية.

وعن العمارة التركية الدينية في العهد العثماني كان موضوع دراسة د. فوجن التر جامعة أنقرة / تركيا عن «مواقع الكنائس اليونانية والأرمينية بالأناضول وأيقوناتها في العهد العثماني المتأخر».

تشير الدراسة إلى وجود مجموعة من البيانات الدينية وغير الدينية للأقلية في مناطق الأناضول جميعها تقريباً، وأن عددها يتناسب مع كثافة السكان

المسيحيين ومعنى ما، فالكنائس هي اللبيل على ما تحقق للأقلية من حقوق مع إصلاحات خط كلكانة (١٨٣٩). كما تؤكد أن دراسة تطور الثقافة التركية الحديثة يمكن أن تعطينا نظرة قيمة للعمارة التركية في مجملها، والتي تتكون من البنايات الإسلامية والمسيحية واليهودية.

ولقد توصلت الدراسة من خلال عدة أبحاث إلى أن هناك عدداً هاماً من كنائس الأقليات لا تزال موجودة خاصة في بحر إيجه ومرمرة والأناضول الأوسط وكذا بالمناطق الشرقية للبحر الأسود، وفي هذه المناطق هناك بعض الكنائس المتميزة التي حافظت على هياكلها الأصلية وعلى ثراء أيقونتها، من ذلك كنائس (سلجوق: سيرنس وأبوليك، وكنيسة فتحية باتجاه الجنوب في (كيكاري) و (سفر حصار) و (مصطفى باشا جميل). والباحثة أكدت أن الكنائس اليونانية والأرمينية تحتل مكانة هامة في الدولة العثمانية في القرن التاسع عشر وسوف نهتم بالدراسة في هذا الفصل لإلقاء الضوء على مختلف الظروف المتصلة بمعاملة الأقليات بالأناضول، لأنها ستؤدي إلى فهم العمارة التركية في العهد العثماني، وتقديرها.

أيضاً من بين الدراسات التي تعرضت إلى أحد أشكال الفنون في العهد العثماني موضوع «الكتابات على النقود العثمانية»، الذي تقدم به الدكتور خلف فارس طراونة. جامعة اليرموك/ الأردن. وقد أشار إلى أن تمسك سلاطين العثمانيين بالتقاليد الإسلامية كان له التأثير المباشر في زخرفة نقودهم، حيث ابتعدوا عن نقش الصور واستعملوا أشكالاً هندسية وزخرفية وكتابات في مجملها عبارات تبجيل للسلاطين مثل: ضارب النضر، وصاحب العز والنصر في البر والبحر أو سلطان البرين خاقان البحرين، السلطان بن السلطان، بالإضافة إلى الطغراء أو التوقييع السلطاني والتي هي في الأساس اسم السلطان مكتوباً بشكل زخرفي جميل، بحيث أصبح لكل سلطان طغراء خاصة به.

ومن دراسة مجموعة من القطع النقدية العثمانية الذهبية والفضية والنحاسية، أكد الباحث أنها أثبتت بعض الاختلافات الكتابية المدونة، كما أن لكل قطعة نقدية طريقة في الكتابة تختلف من فئة لأخرى وعلى الفئات النقدية الثلاث مما يدل على

عدم ثبات نمط الكتابة بالرغم من التسلك بالتقاليد الإسلامية.

من أهم النماذج النقدية التي تناولتها الدراسة هي: (الأكسى، المنقهر، المنقهر، الأشرقى، وزيرى محبوب أو زر محبوب، عتيق روى فندق أو زنجرلى القرش)، وهى فى مجملها نماذج ممثلة للعديد من القطع النقدية التى استخدمت فى كافة أنحاء الإمبراطورية العثمانية وظهرت عليها كتابات مزخرفة فى بعض القطع بأزهار اللوتس والمراوح النخيلية، وكذلك الفنون الطفرائية، حيث كانت الطفرء أساساً تعنى العلامة، التى أصبحت فيما بعد شعار الدولة العثمانية.

بالإضافة إلى بعض الموضوعات الهامة التى لم يتسع المجال لعرضها فى هذه الورقة منها «التأثيرات العثمانية على العمارة والفنون الإسلامية فى ليبيا» للدكتور صلاح البهنسى/ مصر «والكتابة الخطية فى مراكش عاصمة إيالة تونس فى العهد العثمانى فى تريتى يوسف داي حمودة باشا» للدكتور محمد الصادق عبد اللطيف/ تونس، ومن أهم البحوث التى نوقشت فى هذا

المؤتمر هو الموضوع الذى تقدمت به الدكتورة سبيروا حجة زينوفيتش من البوسنة الهرسك تحت عنوان «تدمير الآثار المعمارية الإسلامية بالبوسنة والهرسك خلال الحرب (١٩٩٢ - ١٩٩٥)».

بالإضافة إلى موضوعات أخرى للدكتور ميشيل كيل، وأضره ريمون والدكتور ربيع خليفة والدكتور أحمد سعداوى وغيرهم.

وفى نهاية المؤتمر خصصت حلقة نقاش موسعة تم فيها طرح الآراء حول وسائل تجميع جهد العاملين فى مجال الآثار العثمانية فى العالم، كما نوقش المشروع المقدم من الأستاذ ديوفوج مشلأ لجامعة أوترخت من هولندا حول إنشاء قاعدة معلومات موسعة داخل إطار His-Tat وهو متوفرة الآن على الإنترنت، وقد تم استعراض الأليات تكييف المونة على مستوى العالم البلقانى العربى والتركى وضروية وضع استراتيجية فاعلة وعملية لترميم جميع المؤسسات العثمانية المهددة بالاندثار نتيجة الإهمال وعدم الصيانة. كما نوقش عديد من المقترحات حول موضوع

مساویر المؤتمر القادم، وقد اتفق الجميع على تبني التوصيات الآتية:

١ - ضرورة تطوير التواصل الأكاديمي على مستوى الأفراد والمؤسسات الأكاديمية الخاصة كمؤسسة (التميمي) للبحث العلمى والمعلومات، والعمل على تشجيع إنشاء مؤسسات أخرى مماثلة فى الفضاء العربى والتركى والبلقانى، بعيداً عن معوقات البيروقراطية الإدارية الرسمية والأيديولوجيات والتزاعات الوطنية، وتأكيد أن هذا النوع يوضع أن دراسة الآثار والعمارة العثمانية، وكذلك الحفاظ عليها، يتعدى الاختلافات السياسية والثقافية والدينية.

٢ - الحفاظ على المستوى العلمى للمؤتمر وانفتاحه على كل الكفاءات.

٣ - أوصى المشاركون فى المؤتمر بأن يقوم الآثريون والباحثون فى البلاد العربية بنوع من التوثيق لأعمال الترميم الجارية والأعمال العلمية المنشورة والأطروحات المقدمة لنيل درجة الماجستير والدكتوراه، لتكوين نواة عمل بليوجرافيا عن الآثار العثمانية فى الوطن العربى على أن تنعقد مؤسسة (التميمي)

وفى ختام المؤتمر.. أعرب المشاركون عن شكرهم العميق للأستاذ الدكتور عبيد الجليل القيمي رائد هذه المؤسسة العلمية، لعقد هذا المؤتمر فى مناخ متميز من المسئولية الأكاديمية، كما أعربوا عن تقديرهم لهذا الجهد العظيم الذى نظمته المؤسسة بمفردها بجهد شخصى كان نتاجه صورة مشرفة لأحد المنابر الأكاديمية العلمية على المستويين العربى والدولى.

المجال باعتبارها حلقة الوصل على المستوى العربى.

كما اتفق المشاركون على أن يتضمن مؤتمرهم القادم عقده فى الأسبوع الأول من شهر سبتمبر ١٩٩٨ المحاور الرئيسية التالية:

١ - التحسينات والاستحكامات الدفاعية.

٢ - العمارة المدنية.

٣ - الترميم والصيانة.

٤ - اليات الحفريات الصالية والمستقبلية فى المواقع الأثرية.

للبحث العلمى والمعلومات، بالسعى إلى وضع بنك معلومات فى هذا الاختصاص يوضع على ذمة كل الباحثين دون استثناء، أملين أن يتم ذلك أيضاً على مستوى الجامعات التركية.

ومن جهة أخرى، يشارك المشاركون صيغ التعاون العلمى بين جامعة أوتزخت التى تتوفر اليوم على قاعدة بيانات حول الآثار العثمانية، وبين مؤسسة (القيمي) للبحث العلمى والمعلومات فى هذا



رسالة لوكارنو — فوزى سليمان

**تكريم بيرتولوتشى
فى اليوبيل الذهبى لمهرجان لوكارنو الدولى**



التكريم لمن؟ وكيف يتم ؟
التكريم تتسويج لمسيرة إبداع متكاملة.. وقد جرى مهرجان لوكارنو السينمائي الدولي بسويسرا على اختيار شخصية مبدع واحدة للتكريم.. يهدي إليها أكبر جوائز «الفهد الذهبي» أمام حشد من الجمهور - سبعة آلاف - في الساحة الكبرى Piazza Grande.. قبل عرض أحد أعمالها.. وفي اليوم التالي تُعقد مائدة مستديرة بحضور صاحب الجائزة وبمشاركة نخبة من الباحثين والنقاد للحوار معه ومناقشة إبداعه.. ويصدر في هذه المناسبة كتاب أو دراسة.. ويتم عرض مختارات من أعماله على الجمهور.

وهكذا فعل المهرجان في دورته الأخيرة - يوبيل الذهبى - مع المخرج الإيطالى الكبير برناردو برتولوتشى Bernardo Ber-
tolucci (من مواليد ١٩٤١) حيث قدم إليه الفهد الذهبى - فى الساحة الكبرى فى استقبال حماسى للجمهور، قبل عرض فيلم «التانجو الأخير» فى باريس، الذى يعود إلى العام ١٩٧٢ بطولة مارلون براندو ومارياشنايد - كما عرض له أيضا فى قسم «سينماتيو الحاضرة» فيلم

«طريق البترول» (١٩٦٥ - ١٩٦٦) وفيلم «الشريك» - ١٩٦٨ بحضور برتولوتشى نفسه الذى تحدث عن ظروف إنتاج الفيلم.. ومن الضروري أن نشير إلى أن نسخ هذه الأفلام الثلاثة قد تم ترميمها بدعم من سينشيتا Cinecitta بروما - بإشراف المصور السينمائي الإيطالى فيتوريو ستورارو. ويلاحظ المترددون على مهرجانات السينما الدولية الاهتمام الكبير بإعادة الحياة للأفلام القديمة، منذ قام المخرج الكبير مارتن سكورسيزى بعملته لإنشاء لجنة دولية لهذه المهمة العلمية الجليلة.

وتصدر دراسة - بالانجليزية - مزدانة بالصور عن سينشيتا بروما يقدمها برتولوتشى نفسه يجيب فيها جهد سكورسيزى وستورارو، ويؤكد أنه فى مجتمع مشغول بمشاكله الآنية لدرجة أنه يكاد ينسى ذكرته، فإن حفظ وترميم الأفلام القديمة يعنى المحافظة على الذاكرة الجماعية. ويشير المصور - ستورارو - إلى صيغة المخرج الكبير سكورسيزى الذى قال منذرا بأن «كل ألوان أفلامنا تزول، كما أن تسجيلات الصوت على الأشرطة المغناطيسية تتحلل، مما دعا إلى

حملة عالمية جادة للحفاظ على الصورة والصوت، ليس من أجل قيمتها الثقافية والتاريخية فحسب بل لما أثارته وما تزال تثيره من مشاعر وأحاسيس - الأمل واليوم والغد.

بدأت الدراسة عن أفلام برتولوتشى فى مهرجان نيويورك السينمائي عام ١٩٦٤ حيث وصف الناقد الأمريكى أوجين آرشر فيلم «قبل الثورة» للمخرج الشاب القادم من إيطاليا - ولا يتجاوز عمره الرابعة والعشرين - برتولوتشى بأنه «مفاجأة المهرجان المهمة.. وهكذا أنفج المخرج الشاب إلى الساحة السينمائية العالمية محققا اعترافا نقديا بموهبته فى فيلمه الثانى الذى يدور حول شاب قلق على علاقة بخالته، وقد امتدح الناقد تيمر وشاعرية المخرج الذى يقترب من الموجة الجديدة (وكان المخرج الشاب قد عرف كشاعر حينما فاز ديوانه فى البحث عن البؤس بجائزة فياريجو للشعر وعمره ٢١ سنة) كما أثنى على تعبيرية التصوير وانسيابية الكاميرا والسرد المركب والموسيقى الثرية للمشاعر.

متأثرا بفرويد وماركس وفيردى - ومؤخرا بفلسفة الشرق -



من فيلم عبود الصليب، إخراج بيرو تولوتشي

تستكشف أفلام برتولوتشي أفكارا عديدة.. رحلات.. وشخصيات تتجاوز مجال وجود حياتها اليومية لتحاول أن تصل إلى معرفة العالم وليجا في موضوعاته الجنسية والسياسية إلى الرمز.

بعد أن عمل برتولوتشي مساعد مخرج مع بيير بالو بازوليني في فيلمه الأول Accatone أخرج فيلمه.. «المصاد المقيت» على أساس ملاحظات من خمس صفحات لبازوليني، حول جثة عاهرة عثر عليها على شاطئ نهر تير وتدر التحقيقات حول خمسة شهود يروون خمس قصص مختلفة، يصورها برتولوتشي بأساليب مختلفة أكدت قدرته السينمائية.

ويأتي فيلم «الشريك» - ١٩٦٨ - باستهلام حر لقصة لستوفسكي - كأحد استكشافات برتولوتشي الأولى وللشخصية المزوجة والأنا الأخرى، حيث قدم الممثل بيير كاليغيتي في دور مخرج مسرح مشفق يدفع إلى الجنون عن طريق أنا أخرى تمارس أفعالا لا يقدر هو عليها.

يعتبر فيلم «المتزعم» أهم أعمال برتولوتشي وهو مزيج من دراسة للشخصية والمحتوى التاريخي في

ميلوراما تند بالفاشية الإيطالية في الثلاثينيات وسأخذ عن رواية لافيرمورافيا ولكنه يناقض نغمة حرافيا الصحفية الجافة. أما فيلم «التانجو الأخير في باريس» فهو دراسة في الفضاضات والأحوال السيكولوجية والجسدية حيث يؤدي مارلون براندو أفضل أدواره - المغترب الذي يدخل في علاقة معقدة مع ماريا شايند - إثر حادث انتحار زوجته. لايربط بينهما وهما في مسكن خال - فضاء سينمائي سيكلوجي محدود - ماض أو حتى تعارف بالأسماء إلا الجنس وحده واستطاعت حركة كاميرا رشيقة أن تصور برومانسية لحظات الإثارة، والانهيار العاطفي والجسدي. وقد قدم الفيلم في عرضه الأول في ليلة ختام مهرجان نيويورك السينمائي في ١٤ أكتوبر ١٩٧٢ - واعتبرت ليلة فارقة في تاريخ السينما.

تضمن الدراسة في رصد وتحليل أفلام برتولوتشي ففي فيلم ١٩٠٠ - ١٩٧٧ يعود برتولوتشي إلى جذوره في شمال إيطاليا - وقد عرض في أمريكا في نسخة مدتها ٢٤٣ دقيقة - وكانت نسخته الأصلية التي عرضت في مهرجان كان (١٩٧٦) مدتها خمس ساعات ونصف ويقدم نخبة من النجوم على رأسهم روبرت دى نيرو وجرار ديبار

ديو كرجاين وإدا في نفس اليوم في نفس المنطقة ولكن على جانبين مختلفين من الهيكل الاجتماعي.

يعتبر فيلم «الإمبراطور الأخير» - أحد الأحجار الكريمة في تاج برتولوتشي السينمائي - وهو عن تاريخ الصين في العقود السبعة الأولى للقرن العشرين من خلال القصة الذاتية للطفل بويو الذي أصبح وهو في الثالثة من عمره عام ١٩٠٨ الإمبراطور الأخير للصين - رمز عشرة آلاف سنة. وفي الأطار نفسه، ولكن بعدد آخر يأتي فيلم بودا الصغير - ١٩٩٤ - اكتشاف العلاقات مع الوالدين - روجين ودينويين - يربط بين روحانية الماضي والعصر الحديث من خلال قصة ولد من سيال - أمريكا - قد يكون تجسيدا وبعثا لشخصية داي لاما. ويصوره واللوان الرائعة ومؤثراته الخاصة يصلح لأن يكون فيلما للصغار والكبار.

تصل الدراسة إلى آخر أفلام برتولوتشي «جمال مسروق» ١٩٩٥ - يروي قصة النمو العاطفي لفتاة أمريكية تضمض أجازة في مزرعة بليطاليا ضيقة على أصدقاء أمها - الشاعرة التي انتحرت - باحثه عن هوية والدها. عودة إلى قضية الهوية التي شغلت فناننا في أكثر من فيلم.

هذه مجرد شذرات مختصرة عن مسيرة فنان عالمي له بصماته بدأت عام ١٩٦٥ بفيلم تسجيلي «طريق البترول» - عن خط سير البترول من أبار إيران حتى جفوه ومسندته بلمسات شاعرية ذاتية رغم جفاف

الموضوع.. وكان ختامها - حتى الآن - بفيلم «جمال مسروق» ١٩٩٥.. مسروراً بالسلام ذات روى سياسية واجتماعية، ونفسية ناقشت قضايا إنسانية باقية.. وكان تكريم

مهرجان لوكارنو السينمائي الدولي في دورته الخمسين له فرصة لتكامل إبداعات هذا الفنان من خلال اللقاء معه ومن خلال أفلامه ومن خلال مثل هذه الدراسة التي أشرنا إلى بعض جوانبها.



اصدقاء ابداع

الشعر

للتجرفين في تيار قصيدة النثر، أن هذا النوع من الكتابة ليس بالسهولة التي يظنونها، فهو يحتاج إلى سيطرة وتمكن وخبرة عالية، وإلا فإن النص سيظل راقصاً على الحدود، بين السرد والخطابة والتداعي الذي لا ضابط له ولا رابط.

القصيدة التفعيلية الوحيدة في هذا العدد هي للشاعر كارم محمود عزيز، الذي نظن أنه سيصبح واحداً من أصدقاء هذا الباب المتميزين في الشهور القادمة.

النثريتان الأخريان، للشاعرتين مصريين أولهما «مؤمن سمير» الذي ينتظر صدور ديوانه (القناع يلهو في الوريد) عن سلسلة (إبداعات)، وكذلك ديوان (لا أقل من الحسمت) عن سلسلة (كتابات جديدة)؛ والشاعر الثاني هو أسامة الزقزوقي الذي ينشر لأول مرة هنا، من قبيل تشجيعه ونفعه إلى مزيد من الاهتمام والتجويد.

ولسنا بحاجة إلى أن نقول لأصدقائنا هؤلاء، من شباب الشعراء

قصيدة النثر هي صاحبة الصدارة في ديوان هذا العدد، فمن بغداد نقدم قصيدة الشاعر فرج الخطاب، وهي قصيدة بسيطة في لغتها وصورها وتراكيبها، ولعل علة هذه البساطة تكمن في أن هم الشاعر كان محدوداً بمعاناة بني وطنه في ظل الحصار الفريسي الفاشم، وحين يطفى الهم الوطني العام في قصيدة النثر بالذات تكون النتيجة أقرب إلى قصيدة شاعرنا (فرج الخطاب). أما القصيدتان

ديوان الأصدقاء

مجانين

وحماكين مومساً

لا يسامون أيت مومساتنح فخبديها للريح

وحين انحنيت

شاهدت أطفالاً يلعبون

وصوراً ممزقة

رايت مجانين يطلقون

في ليلة

سابقة لحلمى الأول

رايتُ خيولاً تتسول

رايتُ جنوداً يبيعون بنا طيلهم

وخوذاً تبحت عن رموس

رايتُ شعراء لا يبكون

فرج الخطاب [بغداد]

رايتُ البنادق تطلقُ رصاصاً
وخيزاً
وزموراً
رايت السعادات تسرقُ
أحلامنا
وتختلج في الزحام
رايت الحمار
حائراً
يفكر.....

الغنائف
وأنا سأ يفرجون
رايت اللا معنى
يصطاد المعنى
ويأسره
رايت المناديل
تلوح
بلا أيدي

البنّت التي رفضت حزمة آياي

مؤمن سمير - [بني سويف]

والملاك سيتهرب من الإجابة.
وعندما سئَلته مريدة
سيفابلها الملك جورج
الذي سيومي لها مشجماً
ويعد لها يدين طويلتين
في آخرهما حبل معلق به الدنيا
فتخاف وتقلب الحينية سرياً
ووقتها ستهدأ وتقمض عينها
لأنها ستري الفرس الحامح
الذي تراه في أحلامها
يمتطي «مار جرجس»
الذي يقتل لاجلها تنيناً كل ليلة.
ميكز - الوقت الآن
والسيدة العذراء غالباً لاتزال صامته

تعصر قلبها
ويأق الشرايين والأوردة
- حتى الدقيقة منها - لتتنفسلاً
يتهادى على بلاط الكنيسة
الذي مع كل مدة يظن أن الرب يهدهده
أو أنه قد رضى أخيراً عنه
بعد سنوات العصيان المشهورة.
البنّت التي تكس
عرق القديسين بشعرها
الذي يطول دائماً بغنما -
ستجد اليوم مثلما هي عادت
عند قدم المقد الضخم
الذي تحفه غلالة سميكة من شيا
جنها ذمياً
وستحتار ماذا تفعل به؟

وعلى خديها نفس اللؤلؤتين

اللتين ليس لهما طعم الملح

فتقرر أن تدخل المنح

كى تقابله هناك

الرب الذى يحدثها دائماً

الحديث الخاص

الذى يدغدغ إيمانها الدافئ

تغمر البنت فتصطدم براهبة

كانت مخبأة فى الشموع

وتقترب لتجد الصليب يقطر دماً لا يزال

فتركب وتشبك كفيها

وتقرأ «ابانا الذى فى السموات

أيتقدس اسمك.....»

لكنها تصمت فجأة

وتتلفت حولها

وتهتف بهو «أحبك»

«أ - ح - ب - ك -»

فيرتمش الجسد الصغير بقوة

وتبكي بدموع ليس لها طعم الملح

ولا يحتمل قلبها الرجفة التى مثل زلزال

فيخرج ليسكن نقشاً فى سماء الكنيسة

يشبه الذى رسمه «مايكل أنجلو» المجل

وتعدو خارجة

فتقابل الكاهن الضريع

وهو يتسند على النور الخارج منه فتدق فيه طويلاً

وتعود تبسم وتمسح دموعها

وتقبل يديه

ثم تكبر دفتين من النور

وتقلعهما فيصبرا عريّة تجرهما شياة بيضاء

فتركب حتى تصل إلى صديقها الملاك

الذى ينتظرها فى مثل هذا الوقت من كل يوم

حتى يطيرا سوياً

ويرميا السمكة على البشر

لكنها فى كل الأحوال تعود سريعاً جداً

لتعصر قلبها

وتصنع من شعرها ريشاً

تمح به عرق القديسين

وتهن به الهواء

عن أطفال...

لن تتجيبهم أبداً!!

إبداعات من زمن الغربة

[أسامة الزقزوق [طباط - منيس]

لم تنزل أوتاره تعزف لحناً من سراب

مراياً تزنقت على راحتها الوجه

جرح مصلوب فوق أوداقي

والقلب عجوز قديم

جوادٌ جامع راح يسابق ظله	لها بعض شعيرات دافئه
يقتات عشب اليباب	كُنْ على شفاء النجوم
يقر أنه كان يوماً	ماذا لو اعرج الآن بأغنياتى
يجلس على مقهى الظلام	إلى سُدَّة الشمس
والرؤى بين عينيه بقايا مشكاة مهيضة	حتى لا يبقى فى القلب شيء من صقيع الشتاء
نخلة طلعتها خريز	

قصيدة قبل أخيرة لوجهها

كارم محمود عزيز - [الزقازيق]

وجه شرين يبعثى فى الفضاءات	ثم تَلقى جدائلها فى عرواقى
ملتجأً باشتهاى،	وتقتلنى
ومنتشياً بارتخاءِ فيها الجميل،	بالقناعة بالصحو خلف الفراشات
ومحتماً بانتفاضة وهم محاذرٌ	تفلو..
مجردُ أنثى؟	وعند انحسار المسافات،
أم انسريتُ فى مساماتِ روحى	ينحسر الصمت عن لحمها،
تُحلُ دمي،	فاشتعالُ يفسى المسافة بينى
ويشكلنى وجهها ضفتين	وبين الجنون، وأمنو
أحاول بينهما أن أفيض؟	فبيعثنى وجهها فى الفضاءات
أم فراغ؟	ملتبساً باحتمال العناق،
بين هزئين.. كانت تمارس طقس البراءة،	وتغمرنى سقطة للندى
ترقب عتق الهوى	فى انشاعة راهبة نائمة

واشتعالُ البراءة في وجه عاهرة
الشجر في نَمَى المستهام
ويسط وجهُ لشيرين
يبعثني في السماء جحيماً
اكاد...

فتدركني عانسات القبيلة يطبعن وشم الخصاء
ويُفرِغُنني من صدَى الإثماءِ
يعود الفضاء استلاباً لروحي
وتبقى الرؤى ضفطتين
ولا شيء بينهما
بين ياسين

تستأفني دورة للعذاب
نكوصاً إلى طينة الخلق،
علَّ اشتهاً جديداً يُداخِلني:
يستدير الذي عنده جذوة الإشتهاء
ويمنحني لحظةً للتحولة،

أجمع أحطاب قلبي
وأشعلها في ثأيا الفضاءِ وكان النشان يحثني
بانتمائي إلى وجهها،
حيث ليس مفراً

سوى رتق ما خرق العانسات
وليس انهفاث

سوى فوق جدولها
بينما كانت العانسات تكين شيئاً
لُيفسد ما نال قلبي من الإبتداءِ،
فقال الذي عنده جذوة الإشتهاء:
ارتحل خلف جدولها ثم كُنْ ا
مستجيراً

أحاول أدركها في ارتحال الفصولِ
فتمسعي القبيلة خلف ارتحائي
تمارس طقس التخالُفِ
تلقني طواطئها فوق رمبي
وترسم بين ابتدائي وبينني
مفازةً قتلٍ

وشيرين واقفة
تلبس الصمت خلف النوافذ،
يبعثني وجهها في المساء
انتكاسة عشقٍ
أهملني عميقاً

ولجأ إلى نهرها المستبد
وما من ظلال اشتهاٍ،
فانداح في مركبات الفراغ
لعلَّ اشتهاً جديداً
يُداخِلني
أو أموتاً

القصة

نفتار لهذا العدد بعض القصص الجيدة كما سترون أيها الأصدقاء... في البداية هناك قصة «رحيل» للصديقة رشا محمد من الإسكندرية، وهي قصة تمسك بلحظة مؤثرة مليئة بالإحباط لحظة الموت أو الانتقال من الحياة إلى الموت وإن كانت التأملات التي جاءت في نهاية القصة، حتى لو كانت أفكاراً دارت في ذهن الطبيبة الراوية لاتضيف جديداً إلى القصة، ونأمل أن نقرأ للصديقة رشا أعمالاً أخرى أكثر نضجاً.

أما الصديق محمد إبراهيم أبو الذهب من بنها فنحن ننشر قصته الجميلة «هلهة الخاتمة» على قسرها، وهي ترصد أيضاً موقفاً لرجل مريض في المستشفى يتذكر مواقف لا يعرف إن كانت حقيقية أو وهمية... ونأمل أن يلاحظ الأصدقاء الأعزاء أن القصة الجيدة ليس بلازم أن تكون طويلة مليئة بالثرثرة. وهذه كذلك قصة قصيرة أخرى للصديقة الجديدة إيمان سعد الألفي من دمياط، إنها تجسد موقفاً إنسانياً جميلاً... وحين ينتبه القاص أو القاصة إلى المواقف التي يمكن

أن تكون قصة.. فهذه هي بداية الطريق الصحيح. أما القصة الأخيرة فهي للصديق عصام الدين محمد أحمد من بولاق الدكرور، وقد اخترناها من بين أربع قصص أرسلها إلينا، وأخبرناها لأنها على جمال أسلوبها وانسيابها تقدم موقفاً عادياً كثيراً ما تناوله القصاصون... وهذه نقطة مهمة، لأنك حين تكتب في موضوع طرق كثيراً من قبل فانت تحتاج إلى جهد كبير حتى يأتي علك متميزاً على كل حال... لنا لقاء في العدد القادم إن شاء الله.



رحيل

رشا محمد - الإسكندرية

إلى بارنها... ياله من طلب مؤلم.. ألم يجد سوى ليطلب منه هذا الطلب؟ لم يكن بيدي سوى الذهاب.. أم ترائي كنت أستطيع الهروب؟ لا.. لم أكن أستطيع أن أفعل هذا... لا أستطيع التمسك من أي شيء.. أكلف به.. نهميت.. وعنتما وصلت إليه كانت الممرضة تقف بجانبه. وتحاول معه بطريقة التمسك الصناعي.. كان قريب له يقف إلى جواره... يحاول أن يعطي نفسه أملاً بأن هذا الجسد اللسجي أمامه سوف يقوم من رقدته ليضرب الأرض يقدميه كما كان يفعل منذ أيام طفلة ولتجلبل

كانت عيناه نصف مغمضتين عندما وصلت إليه، كنت أقدم خطرة وأضر الأخرى كنت أتمنى ألا أصل إليه أبداً... تمنيت أن يحدث أي شيء يعوقني في الطريق ولكن ماذا يمكن أن يحدث في هذه المسافة القصيرة ليمنعني من الوصول إليه؟ نداءات المرضى الذين لا أستطيع أن أفعل لهم أي شيء بعدما كتبت لهم العلاج... أم طبيب يأمري بشيء ما... أم زلزال تنشق له أرض المستشفى لتبتلعني فلا أصل إليه؟! أمرنى الطبيب أن أبقى إلى جواره حتى يسلم روحه

ضحكته في أرجاء المكان... كان يحاول أن يرى أي أثر للحياة فيه.. كان يخدع نفسه وكم يستطيع الإنسان أن يخدع نفسه عندما يتمنى شيئاً ما ولكنه سرعان ما يفيق من أوهامه ليصدمه الواقع المر وتبقى الحقيقة الآلية... انتظرت لحظات... طلب مني أن اكشف عليه.. استجيت لرغبته ووداي ترتعشان... لم أقف في مثل هذا الموقف من قبل.. كيف لي أن أضع يدي عليه؟ هذا الجسد الذي ينتظر الموت بين لحظة وأخرى أو ربما يكون قد مات بالفعل منذ فترة وجيزة وليس به أثر للحياة سوى هذا الهواء الصناعي الذي يتخلل رثتيه على يد المرضة... لم يكن أمامي سوى الاستجابة لرغبته، حاولت أن أجد له نبضاً.. كنت أتمنى أن أجد... اقتعت نفسي بأنني قد وجدت نبضه بالفعل... ولزمت من التأكيد قررت أن أقبس له الضغط على بعد ذلك أنف إليهم نبأ حياته وقسنت له الضغط ولكن لأشياء... ستكون تام لايقطعه سوى صوت التنفس الصناعي... أوه جثة بالفعل؟ هذا الذي اكشف عليه... جثة! يا إلهي... أمكذا تبسو؟ عيناها نصف مغمضتين ورأسه مائل على الوسادة... وجسد تتسلل إليه البرودة رويداً رويداً بعد ما يفقد طاقته... تلك الطاقة التي تعلمنا حين كنا صغاراً أنها لا تفقد إطلاقاً... تلك الطاقة التي تحولت الآن إلى صورة أخرى واكتسبها عنصر آخر في الكون... أكون قد اكتسبت بعضاً منها!؟

لماذا نبكي؟ أمحزناً على الراطلين أم حزناً على أنفسنا؟ أليس من الممكن أن يكونوا سعداء حيثما ذهبوا؟ لماذا نبكي؟ كيف لنا أن نقسم على تماسكهم لنبكي عليهم؟ لسنا سوى حفنة من الأحياء المملوئين بالآلانية... نتمنى طول العمر لهم فقط ليقوا معنا.. لا يهمننا رأيهم في أن يبقوا معنا... فقط نريدهم حولنا يؤنسوا وحدتنا ويملاون علينا حياتنا... لا يهمننا أن نملا نحن عليهم حياتهم... فلنتركهم يرطلون حيث الدار الأبدية.. حيث السكون إلى مالا نهاية.. إلى الأبد... بلاضيق أو هم لنتركهم يلاقون وجه ربهم ويلبسون هموم دنيانا خلف ظهورهم يتركونها لنا لنموت كل يموت ونحن نعتقد أننا أحياء... وبعينهم هم ونحن نظنهم أموات.. لتستريح إذن إلى الأبد... لننتقل من أغلال هذا الجسد الفاني لتترك لهم.. فهم يحبونه أكثر مما يحبونك... اتركة لهم للذكرى واتسبح أنت كما تريد وأينما تريد بلا قيود... بلا أغلال... بلا جسد.

أناقني من تفكيرى صوت قريبه ومازال يوههم نفسه بأنه يرى حركة صدره تملو وتهبط مع التنفس... لم أكن أرى شيئاً.. كان هامداً... ساكناً كالصخرة... ولكن من أجله فقط أخرجت السماعة في محاولة مني لإيجاد نقات قلبه.. ولكن مرة أخرى ستكون تام ولاشيء سواه... لم تقطعه سوى لمسات أصابعي على السماعة لتحدث

هلهة الخاتمة

محمد إبراهيم أبو الدهب - بنها

انى بدوت لأمشا لبقاً، مؤبداً، وأنها اعتبرتنى ابناً خامساً،
أم أن إحداهن قلدت صوتها، لكى لا أقع فى مطب نفسي،
مثلاً تقتضى خطورة الحالة؟ كم هو سهل خداعى هذه
الأيام!... فقد أضلقت فى رقع رأسى مرة واحدة عن
الوسادة الرطبة بلعابى طوال أسبوع... حينما سمح لهم
الأطباء بإلقاء نظرة، لم يفعلوا. إنما كانت الأعين الداخلة
مبتلة... ثم إننى رفعت رأسى الآن وقلت:
- هل بقى فى الطريقة أحد يبكى؟

هل لم يعد فى الرقعت متسع ليستخرج فيروس خبيث
آخر شراذم أنفاسى، فيمصصمص الأطباء شفاههم بتلذذ
ويمغفلون أعين أقاربى القليلين للسنويين إلى جدران
القلق على شبابى فى طرقات المستشفى؟ هل كنت مقنعا
بما يكفى وأنا أطلب من أم سهيلة يد ابنتها بنبرة هزيلة،
عارية... أم أن ركوبى الميكروباص من "ورودة" إلى "بنها"،
وبالعكس، ألف ألف مرة، دونما هدف مبيت، كان مبرراً
لتفوس قامتى المبكر... هل قالت لى سهيلة فى التليفون

براعة

إيمان سعد الألفى - دمياط

وتتبهت فإذا بى مازالت أمامها وهى مازالت تنظر
إلى، فوجهتها إلى حيث يقف أقرائى على مقربة منى،
ويبدو أنهم فطنوا إلى ما أردت فأعطوها لتتصرف.
ولم يكن من المستغرب أن تعود إلى، ولكن الغريب أن
تحاول إعطائى ما أعطوها، فلم يكن من الشفقة حينئذ أن
أصرفها دون أن أعطيها فرحت أبحت لها عن فكة فى
حافلتى، ولم أستطع إخفاء دموعى التى فاضت بها
عينائى حين وجدت يدها الصغيرة تمتد إلى وتصبر على
أن أأخذ منها لأنه بدا لها إنه ليس معنى نقود.
ورأيت أن أسألها عن عمرها وعن أهلها ولم أكن
أترى بذلك السؤال معرفة عمرها فهذا شيء كنت قد
فطننت إليه وحدى فلم يكن عمر هذه البراعة المائتة أمامى
يتحدى السنوات الست وساعاتها عنم يقوم بتسريحها
لهذا المهمة ففاضت عينها بالدموع وقالت: (أبويا).
فأدركت ما أريد.

وصغر اللطار.

لم أستطع مقاومتها وهى تحاول جذبى من رداى فى
بساطة وبراعة قائلة: شلن يا ابلة. فلم أعمرها اهتماماً،
واستأنفت الحديث ويبدو أنها تعودت على هذا الأسلوب
فى الرفض، فعادت تكرر غير عابئة بانصرافى عنها
قائلة: شلن والنبي يا ابلة.
أردت أن أخلف من عبه لحظات الوداع عن أحمد
فصنعت من الموقف مادة للهرق قلت لها: لى وهاتى لنا.
فنفطرت إلى ولم أدر مادار برأسها الصغير الذى
أختفى تحت حبكة الإيشارب الذى كانت ترتديه، والذى
حاولت به أن تخفى شعرها ولكنه أطل واقفاً فى إباء.
وربحت أأتملها قبل أن أصرفها، وأأتمل ملامحها الرقيقة
التي رسمت فى نقة وعناية، وأرقيب، حركاتها، سكناتها،
وعشة شفتيها حين كررت الطلب، وملابسها الملهله،
وأصابعها الدقيقة التى استماتت فى القبض على الكيس
الذى تضع فيه ما تجمعه من نقود.

مأساة حلم

عصام الدين محمد أحمد - بولاق الدكرور

القطار متواصل وفحيح عقله سام وعجلات القطار تشعل الشرر في القضبان وأقدامه لا تقوى على حمله من وطأة البرودة.. ويون إنذار سابق.. قرر أن يهبط في أول بلدة يتوقف فيها القطار عن لوائه اللانهاشي.

وقبل أن تريكه الأشياء بزخمها اغتال السكون القطار.. هرب (عوض) لانفعا الجوف الخاوي ولكن المحطة لا يسكنها سوى ضوء خافت لا يقوى على الصمود... وفكر (عوض) أن يصعد ثانية وقبل التنفيذ فزع القطار ملتهما بقايا البسيطة وكأنه يهرب من مطاردة تحيك حياته بخيوط القنار.

قادتته قنمار المتعبدتان إلى أزقة هذه المدينة.. تجول على غير هدئ عسى أن يجد الهادي وعلى ضوء مصباح صغير في مطبعة المدينة الوحيدة كانت البداية وتعلم رص الصروف وتكرن الكلمات واشتهر بين زملائه بالذكاء والمهارة...

ولكن طيف روحية لا يفارق مخيلته... وكلما هجع إلى مضجعه الخشن سلبته بقطة الشروق من إغفامة الكد.

انخر المهر.. وكبس الجلباب الجديد والفانلات القطنية في الحقبة الجلدية المزينة من الخارج يعلم الولايات المتحدة الأمريكية ولم ينس حشر الصرة القديمة معها فلم تفقد وظيفتها بعد فمازالت فراشه الوثير لجسده المذهل... ويون وداع فزع من الطرقات اللثوية على رصيف محطة القطار... وأضعت المحطة مكتظة بالرواد... ارتاح لهذا الزحام غير المسجوق... وقبل أن يفيق من ارتياحه تسلفت أنامل خبيرة في جيبه وسرقت عاماً كاملاً من العمل المضني...

اكتنف (عوض) هاجس شاذ: لماذا هو قانع بالسجون في هذه القوقعة ضئيلة الحجم والأمل انقضى من العمر معظمه ويكابذ شوك العيش وشظف الحياة

فالقروش القليلة التي يحصدها من الحقول لا تلي ثمن أرغفة الخبز الجافة وأقراص الجبن القريش فلم كل هذا الإصرار على الحياة في هذه القرية الجديباة!

ولم ينس حديث الرفاق - الذين لا يملكون سوى الكلمات - عن فوائد السفر... ففي السفر وفرة المال وتحقيق الأمان وتكرن الذات.

وطالت المعاناة وفي عتمة الليل البهيم كان الخلاص... فالتاس بلا حراك يفلتون في نعاس ثقيل - بعد طول كدهم المتلاحق - ولا يشغل الدروب بالغة الضيق سوى صمت القبور وظلامها ويلاقيهم رحلة متلصصة فر هارباً قاصداً محطة القطار... وجسده النحيل يرتعش وعقله يضطرب وقلبه يفتنق بأخنة المتناقضات.

وبعد جهد جهيد ومقارمة لا تثنين (عوض) فوق الأرضية الحديدية بداخل إحدى عربات القطار المتجه إلى الإسكندرية...

سلبته - دائماً هو مسلوب - إغفاعة لا يدري إن كانت قصيرة أم طويلة كأنها موت عقب حياة... أو كأنها راحة بعد تعب ولم تسلمه من هذه الحالة سوى يد المصطل ترزله وينظرات متباعدة الملامح يستخرج من جيب سرواله العتيق والوحيد ثمن التذكرة... وتجاهل المحصل أن يذكره أن مقاعد العربة جميعها فارغة.. فعندما تجهل الذكرة لا مناص من التجاهل - ولكنه بعد إفاقته اكتشف أنه لا يقطن العربة سواء... نهض متكاسلاً ليحتوي أحد المقاعد مستترًا من حلمه وقلقه تجاه كل ما هو أت وزئير

وايبتت رغبته فى البقاء... ولم يجد سلواه إلا فى الهروب فولى هاريا دون أن يلوى على شىء.

أرهقه السير فركن إلى بقايا جذر قطعت أفرعه ليخمد جراح أنفاسه الملتاعة وبمعوز عينيه الهائجة القاذية الاحمرار وهاجمه صوت شرس قبل أن تشده أية ذكرى يأسره لا تفرح المكان... أوفع يديك لأعلى واجلس القرقصاء... أرتعدت فرائصه وتصبب جبينه عرقاً... وأغرقته الحيرة فى يَم الظلمات...

أبعدو هارياً... وليكن ما يكن... أم يترى ليرى ماذا ييغون؟ ولم يتحوا له فرصة أخذ القرار...

التف حوله ثلاثة ملثمين بمصابيات سوداء ويهركبات مخترج جدواها مسبقاً... تركوا أيديهم فى جبهته وجسده تميت الفساد بالنقود... تمرق الجلباب الجديد وأرتوت الأرض بالدماء الحمراء القاذية... استكانت أنفاسه المتعبة... غرق جسده النحيل فى بركة الدماء الدافئة.

وصرخت يده مولولة - عنما حاولت احتضان حافظه العام - قانطة من حنظلها العثر... وعاد ثانية إلى العمل بعد أن أشبع أقدام صاحب المطبعة تقبيلاً... ولم يحزنه شىء إلا حرمانه من طلة بهية لوجه (روحية) الصبور.. سقمه الوقت الأسن وألف شظف الراحة وتكرر الصغوة.. وأفلت "سنة" أخرى متشاقلة بالهم ومسيجة بالقلق المتنامى باطراد...

وأستاذن من رب العمل للمودة إلى بلدته لكى يخطب "روحية" ولم يفته بئز يلف محفظته بميل من النوبار المتبث ويثبتها فى جيب الصدري - استقبلته القرية استقبال الفاتحين... وفتحت له الأبواب الموصدة على مصراعها وابتسمت له الأوجه الجامدة.. وقبل أن يستقر فى مجلس قفز نشوان قاصداً دراهم وكالعامة... وجد الصبيبة قد تزوجت أثناء غيابه بأحد وجهاء القرية القاحلة..

ايكى.. أم يضحك؟





يستلهم الفنان السويسرى ميشيل باستورى فى معرضه الأخير الذى أقيم الشهر الماضى بالقاهرة، التراث العربى الإسلامى لفن الخزف، خاصة فى الفن الأندلسى، ويمثل هذا العمل الروح السائدة فى هذا المعرض، الذى اشتركت فيه مع الفنان زوجته الفنانة إيفلين يوريه؛ وتقوم هذه الروح فى الأساس على استلهام الحروف العربية مع تجريبها من سياقاتها اللغوى والدلائى، لكى يتم الاحتفاظ بجماليات الشكل وحدهما، ثم تكتسب رونقها النهائى من خلال تقنية فن الخزف، بطبقة (الجلين) ذات البريق المعنى، والألوان الدافئة.



لوحة للفنان عز الدين نجيب

الغلاف الأمامي

امينيريس (وتعني عطية آمون) من كامنات آمون موهوبة بالمتحف المصري، ومنها استلهم هاريت مؤلف قصة هابدة شخصية الأميرة المصرية امينيريس.

المعراج



سعد وهبه والتين

العدد الثاني عشر • ديسمبر ١٩٩٧

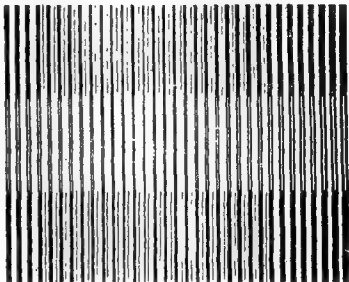
الدين والأسطورة - ١

- لماذا أنا لست مسيحياً ؟
- الأدب الأخوي .. رحلة المعراج
- الزمان والتكفير
- الأسطورة في الرواية العربية المعاصرة
- البقرة الحمراء بين الدين والسياسة
- الأساطير واضطهاد الصليبيين ليهود أوروبا
- الإله الضاحك
- إحياء فن الأيقونات القبطية
- برتراند راسل
- منى طلبسة
- سراد وهبه
- محمد أبو غدير
- محمد خليفة
- قاسم عبده قاسم
- سيد القمني
- ايزاك فنانوس

المحامي



مجلة الأدب والفن
تصدر أول كل شهر



رئيس التحرير

أحمد عبدالمعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

عبدالله خيرت

المشرف الفني

نجوى شلبي

رئيس مجلس الإدارة

سمير سرحان





تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

الأسعار خارج جمهورية مصر العربية :

سوريا ٦٠ ليرة - لبنان ٢٥٠٠ ليرة - الأردن ١٢٥٠ دينار
الكويت ٧٥٠ فلس - تونس ٣ دینارات - المغرب ٢٠ درهما
اليمن ١٧٥ ريالاً - البحرين ١٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريالاً
أبو ظبي ١٢ درهما - دبي ١٢ درهما - مسقط ١٢ درهما

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (١٢) عدداً) ٢٦٤٠ جنيهاً شاملاً البريد
وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية أو شيك باسم
الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (١٢) عدداً) ٢١ دولاراً للولايات المتحدة ٤٣٫٠ دولاراً
للبنات مصافاً إليها مصاريف البريد. البلاد العربية ما يعادل
٦ دولارات، وأمريكا وأوروبا ١٨ دولاراً.

المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحالق ثروت - الدور الخامس -
ص : ب ٦٢٦ - تليفون : ٣٩٣٨٦٩١

القاهرة . فاكس : ٧٥٤٢١٣ .

التمن : جنبه ونصف

المادة المنشورة تعبر عن رأى صاحبها وحده، والمجلة لا تلتزم بنشر ما لا تطلبه، ولا تقدم تفسيراً لعدم النشر .

المجمع

العدد الخامس عشر • ديسمبر ١٩٩٧م • شعبان ١٤١٨هـ

هذا العدد

ديوى مور	محمد عبد السلام الممرق ١٢١
■ الفن التشكيلي	
إحياء فن الأيقونات للفنان إيزيك فالتس	
مزملة بالألوان، ح ط
■ المكتبة	
اللغة والأسطورة	عبد الله غورك ١٢٥
■ المكتبات	
الفنانون للشباب وصالونهم للتاسع ..	نهيى شليس ١٢٨
في المؤتمر الدولي للتعد الأدبي ..	عزى عبد الرباب ١٢٢
تحولات العصر وتمثله	الحناك محمد عبد الجهد ١٢٧
■ الرسائل	
معرض فنونيات الدولي «فنونيات» م م
مكافأة تستحقها الشارقة، الشارقة، ..	سميرة البويراري ١٢٤
مهرجان مسرح المواجهة، بولندة، ..	شاه عبد الفتاح ١٢٧
أصايا لاجتماعية وثقافية وثقافية، دمشق، ..	فوزى سليمان ١٢٢
مهرجان الثقافة والفن لجمعية نيل الدنيا بدمشق ..	الفضل عبد الفتاح ١٢٧
■ اصداق ابداع	
.....	١٢١

■ الافتتاحية	
سعد وهبة... واكتين	أحمد عبد المولى حجازي ٤
■ الدين والأسطورة - ١ -	
لماذا أنا لست مسيحياً؟	بركارد راسل
٥: رمسيس عويس ٩	
١٧: محمد خليفة حسن	
١٥: مرام رجب	
١٩: باسم عبد باسم	
٢٤: حسين طيب	
٨١: م م	
٩٠: منى شلب	
١٠٥: منى كامل عيسى	
١١٠: سيد الحسن	
١٢٤: محمد محمود أبو غدير	
■ الشعر	
هكذا .. هكذا في امتداد سهوى ..	محمد القيسي ٢١
عزف مفرد	فارس بوسلى ٢٩
قصائد	عبد العزيز الصافي ١٢٢
■ القصة	
الورق الأصفر	شهرين أبو النجا ١٢
أهمية ضبط للهراتى	محمد سليمان ٨٥

سعد وهبة... والتين!

لم يتح لي أن أشارك في أى مشهد من المشاهد التي ودعت بها مصر كاتبها المسرحي سعد الدين وهبة، لا حين عاد من باريس - حيث حاول الطب إنقاذه - إلى أرض الوطن ، ولا حين استأنف رحلته إلى العالم الآخر.



يوم عاد من باريس احتشد الأدباء والفنانون المصريون في مطار القاهرة يستقبلونه بوجه تتهبها البسمات والدموع، ويلغز أصحابها بأمالهم في نجاته إلى الكذب، ينكرون به الموت الذي يروونه محلقة كالغراب النازع على كيان كان مازال يتمرى من لحمه ودمه، خالما عنه قميصه الأخير، ليتجلى بعد أيام روحا خالصة.

ولقد قرأت في الصحف عن عودة سعد الدين وهبة، وعن استقبال الكتاب والفنانين له في المطارولم أكن على علم بموعد العودة أو بالخروج لاستقبال العائد، فلم أشارك في هذا المشهد، ولم أدخل هذه التجربة القاسية التي دخلتها مرتين، إذ رأيت صديقي الشاعر أمل دنقل خلال أيامه الأخيرة في القاهرة، وقد أوغل الوحش في بمة فذاب كيانه وسقط شعره. ثم رأيت أستاذي لويس عوض حين قدم إلى باريس طالبا للشفاء، بعد أن لم يعد أمل في الشفاء.

بما أنا أرى سعد الدين وهبة في صورة منشورة له بعد أن تمكن الداء منه، فصار شبيها بأمل دنقل



ولويس عوض.

ثم ما هو يخلع عنه قميصه الأخير ويرجل، وأنا بعيد عن أرض الوطن، فلا أشيعه لثواء الأخير!
لقد أعفاني الله هذه المرة من هذه المواجهة المرزلة.

لو كان المرض وحشا مائلا لصارحته فصرعني أو صرعته. أما المائل أمامي هو أمل دنقل، أو
لويس عوض، أو سعد الدين وهبة، هو القتل الذي تلمص القاتل جسده، وأفسد عليه دمه فصار
غسده، وأصبحت خلاياه حريا عليه - أية كلمات تقال في هذه المواجهة؟ وكيف أتجنب نظرتي الويد؟ وكيف
أرد على ملاحظاتك الواهنة؟ وكيف أتركه وأمضي؟ وإنني لأستحي بيني وبين نفسي من أن النشر الذي
أصاب غيري لم يصبنى ومن أن الخير الذي أصابني لم يصبه!

هذا المرض، السرطان، ليس داء يصيب الرجل، وليس جرثومة تقتله جهارا نهارا، ولكنه وحش شرير
خسيس يتسلل إلى البدن خلسة ليفاجئه بوجوه فيه، ويجعل البدن نفسه حريا على نفسه.

هذا الخنزير البري، هذا التتن البشع، هذا الاقحوان السام، هذا الجرد الأعشى الذي يلغ في دم
الرجل وينهش صدر المرأة الناهد، ويفتال المشاق وهم يحملون - لماذا يتركه «المتحضرين» طليقا،
ويسخرون عبقرياتهم وخزائن معلوماتهم، وأجهزة أمنهم لقتل الهنود الحمر، والزنوج السود،
والفلسطينيين المشردين، والعراقيين الجوعى؟

إن ما انفقت إسرائيل - وهو تافه إذا قورن بما انفقت الولايات المتحدة - على ترسانتها النووية، كان
يمكن أن يكتب الحياة للملايين من البشر، لو انفق على الأبحاث الرامية لاكتشاف علاج ناجع للسرطان!
لكن هؤلاء «المتحضرين» ليسوا في الحقيقة متحضرين.

والدليل أنهم يسخرون كل قدراتهم لتمير الأرض وقتل البشر، فهم إذن ينتمون للفصيلة التي ينتمي
لها السرطان.

من هنا نعرف لماذا كان سعد الدين وهبة يقاوم إسرائيل، ويدرك أن معركته مع السرطان لم تبدأ
اليوم، وإنما بدأت يوم النكبة، يوم الخامس عشر من شهر مايو - أيار عام ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين.
إسرائيل في الحقيقة الموضوعية، ويعيدا عن أية مبالغة سرطان هائل، غول بشع، أو ديناصور عصري

لا يقطع طريق الداخلين إلى المدينة فحسب، كما كان يفعل زميله المتواضع في مسرحية سوفوكل «أرجيب ملكا»، وإنما ينبع بمصدره، وينزل بكله على المدينة كلها. ولكم أن تعدوا ضحاياهم الذين افترسهم هذا الوحش الضار من شبابتنا وشيوخنا، وأطفالنا ونسائنا، في سيناء، وفلسطين، وفي الأردن، والجزلان، وجنوب لبنان، لا وجهها لوجه دائما، بل خلسة وغيلة أيضاً كما يفعل السرطان. ولكم أن تقدروا ما استنزفته إسرائيل من ثرواتنا وما صبت علينا من عذاب اليم.

لهذا وقف سعد الدين وهبة بالمرصاد لهذا السرطان فكان ضحية من ضحاياه، وإن علم سواه أن على الإنسان أن يقاوم السرطان، فليس سدى أن يقاوم الأضعف من يعلم علم اليقين أنه الأقوى، لأنه إن استسلم لم يبق شيئا من نفسه، وإن قاوم أنقذ روحه على الأمل، وترك للسرطان ما لابد للروح أن تتركه على الأرض، حتى تنطلق خفيفة عارية بغير قيد أو حجاب!

عرفته منذ أربعين عاما بالضبط حين كان يعمل في مجلة «البوايس». عرفني عليه زميلنا الناقد وجاء النقاش، ثم ترك صداقتنا الوليدة تكبر وحدها بما شهدت من وقائع، وما حفظته من ذكريات.

في تلك الأيام كانت المعركة طاحنة بين الأستاذ عباس محمود العقاد والشعراء المجددين، وقد بلغت ذروتها حين هدد العقاد بالانسحاب من المجلس الأعلى للاداب والفنون إذا سمح لي بإلقاء قصيدتي في مهرجان الشعر الذي دعاني المجلس لأشارك فيه بمشقة في سبتمبر ١٩٦١، فراجع يوسف السباعي أمين عام المجلس أمام تهديد العقاد، وأسقطني من قائمة الشعراء المشاركين في المهرجان رغم وجودي في دمشق.

استبد بي الغضب، وتطلعت قصيدة في هجاء العقاد، ونشرتها «الأهرام» آنذاك فالت العقاد وأرجعت حتى تخلى عن كبريائه ورد على ما قلته فيها ضمن حديث أجرته معه صحيفة «المساء». كنت أقول في القصيدة: إنه يعيش في عصرنا ضعيفا، فرد العقاد قائلا: بل هم الذين يعيشون في عصر العقاد!

ولت نفسي ففكرت أن انتهز أول فرصة تسنح لأعترف للعقاد عن زلتي، ولاحت هذه الفرصة حين أخبرني سعد الدين وهبة أنه ذاهب للقاء العقاد في منزله بمصر الجديدة، بعد انقضاء ندوة الجمعة. ليأخذ منه مقالته التي يكتبها لجلة «الشهر» وهي شهرية أدبية كان سعد الدين يصدرها في أوائل الستينيات، فذهبت معه لأعترف بحضور صامت لم أوجه خلاله كلمة للعقاد ولم يوجه لي كلمة، وهي المرة الوحيدة التي زرت فيها منزل العقاد في حياته.

وواقعة أخرى لا تبرح ذاكرتي، جرت في مكتب سعد الدين وهبة بمجلة «الشهر» في شارع طلعت
حرب.

دخلت صباح يوم من الأيام لأجد الناقد الكبير الدكتور محمد مندور يبكي بالدموع، ويشد خصلات
شعره الرمادية للتهللة، فقد دعت الحكومة التونسية ليشارك في إحياء ذكرى الشاعر أبي القاسم
الشابي، لكن أجهزة الأمن المصرية آنذاك لم تسمح للناقد الكبير بالخروج، ويبدو أنها لم تكن المرة الأولى
التي يمنع فيها مندور من السفر. لماذا؟ كان مثقفا عظيمًا، وناقدا أصيلا، وثائيا طليعيا من نواب الأمة
دافع عن الديمقراطية، ويشير بالاشتراكية، وساند الضباط الذين استولوا على السلطة في بداية عام
١٩٥٢، بقدر ما يستطيع المثقف الليبرالي أن يساند سلطة عسكرية يثق في وطنيتها ويعلم مع ذلك أنها
تحمك بالحديد والنار، ولا تتورع عن أن تسحق هامة مثقف عظيم كمحمد مندور.

ولقد تكرر هذا المشهد في مكتب سعد الدين وهبة، وإن كنت أنا الذي جلست في مكان محمد
مندور، أطلب سعد بالتدخل لدى زملائه القدامى في وزارة الداخلية ليسمحوا لي بالسفر، وكنت دائما
على قائمة المنوعين!

أما مسرح سعد الدين وهبة فمتعة فريدة بين متع أخرى فريدة أتيت لنا في مسرح الستينيات.
مسرح سعد الدين وهبة استعادة خلاقة لصورة الوطن كما ينبض بها قلب ابن بار وخيال كاتب
موهوب توغل في شرايين المجتمع ورحل في تاريخه، وعاشر نماذج، وأحيها، وحفظ صورها عن ظهر
قلب، فهو يرسم شخصياته كأنما ينقل عن كتاب مفتوح.

نساء تتوسطن «خضرة» التي لا نستطيع الآن أن نميزها عن سميحة أيوب، فسميحة أيوب هي
«خضرة» في «كوبرى الناموس» وفي غيرها من مسرحيات سعد الدين وهبة، هي أغنية عبد الوهاب
«مين زيك عندي يا خضرة»، وهي الفلاحة الشابة العاشقة الفاتنة المضحية المنتظرة، وهي مصر بوجهها
الصبور، وموتها النقي الشجي، وجسمها الريان المثمر، وحضورها الطاغى الأخاذ.

ورجال، فلاحن، ومثقفون، ونصابون، وعساكر، وبراويش ينتظرون «عيد الموجد» الذي لا يأتي أبدا.
من لنا بهذه الكوكبة العبقريّة من فناني المسرح القومي الذين جسّدوا هذه الشخصيات، حسين
رياض، وشفيق نور الدين، وحسن البارودي، وتوفيق الدقن، وعبد السلام محمد!
المصريين الذين شيعوا سعد الدين وهبة يحلمون برجل يجتمع فيه ما اجتمع في سعد الدين
وهبة، الموهبة، والرجولة!

فى أواخر القرن التاسع عشر أنشأ ثلاثة من الزملاء الأصنفاء بجامعة كامبردج جمعية ملحدة تعرف بجامعة الرسل تضم ثلاثة من أساطين العلم والمعرفة هم: جورج مور وجون إليس مال تجاريت وبرتواند راسل. وكان جورج مور أكثرهم تحفظاً فى التعبير عن إلحاده فى حين كان راسل لا يكف عن إعلانه ولهذا يخلق بنا أن نبدا به وخاصة لأن شهرته طبقت الأفاق.

لماذا أنا لست مسيحياً؟

فى يوم ٦ مارس ١٩٢٧ القى بورتواند راسل محاضرة بعنوان «لماذا أنا لست مسيحياً» فى قاعة بلدية باترسى بانجلترا بدعوة من الجمعية القومية العلمانية فى جنوب لندن. وشرح راسل فى محاضرتة السببين اللذين على حد قوله يدعوانه إلى إنكار الدين المسيحى أولهما أنه لا يؤمن بالله والخلود وثانيهما أنه لا يعتبر المسيح أفضل الأشخاص وأكثرهم حكمة رغم اعترافه بأنه يملك درجة كبيرة للمغاية من الطيبة الأخلاقية.

ويتناول راسل المحاجات التى يستخدمها المؤمنون بالله للتدليل على وجوده ليتولى محضها أولاً بأول. يبدأ راسل بمشكلة وجود الله فيقول إن الكنيسة الكاثوليكية ترى أنه يمكن التدليل على وجوده دون حاجة إلى الرجوع إلى العقل . وهى مقولة يراها راسل غريبة وواحية ونوعاً من المحاجة ضد من يذهبون إلى أن العقل يتعارض مع الإيمان بوجود الله. يقول راسل إن المحاجة البسيطة والقديمة للتدليل على وجود الله هى تلك التى تقول إنه لا بد من وجود سبب لكل شىء فى هذا الكون، وهى محاجة تنتهى بنا فى آخر المطاف إلى التسليم

برتواند راسل

لماذا أنا لست مسيحياً...؟

الثام عن القوانين البيولوجية التي تحكم الكائنات الحية. فهذه الكائنات لاتجد أن بيئتها مواتية لاستمرارها في الحياة بل هي تبقى على قيد الحياة بسبب قدرتها على التكلم مع بيئتها. ولا يستعمل راسل أن العالم الذي نعيش فيه بكل ما يشويه من عيب ثرة إله قادر على كل شيء. وعلم بكل شيء استغرق منه لصنعه ملايين السنين. يقول راسل إن الحياة على الأرض سوف تنتهي عندما تسرى البرودة في الشمس. عندئذ ستحول الأرض إلى كوكب بارد خال من الحياة مثل القمر.

المحاجة الأخلاقية للتدليل على وجود الله:

بالرغم من نحض الفيلسوف الألمانى عمانوئيل كانط في مبسح تنقد العقل الخالص للمحاجات الفكرية القديمة المستخدمة فيما مضى للتدليل على وجود الله فقد اخترع محاجة جديدة يمكن تسميتها بالمحاجة الأخلاقية. وهي محاجة شاعت في أشكالها المختلفة في القرن التاسع عشر منها الاعتقاد أنه بدون وجود الله يخطئ الفرق بين الخير والشر. يقول اللاهوتيون المسيحيين إن الله يأمر بالخير لأنه خير لكن راسل يرد على هذا ساخراً بقوله إن المحاجة الفئوسية تنطوى على قدرة أكبر من الإقناع ومفادها أن العالم الذي نعيش فيه ليس من صنع إله خير ولكنه من صنع شيطان خلقه في غفلة من الله.

المحاجة الخاصة برفع الظلم الموجود على الأرض:

وينتقل راسل إلى المحاجة التي تقول إنه لابد من وجود إله عادل في هذا الكون حتى يعوض البشر بعله عما يكابذونه في هذه الدنيا من ظلم ومعاناة ويعلق على

وجود السبب الأول أى الله. ويعترف أنه ظل مقتنعا بصحة هذه المحاجة حتى بلوغه سن الثامنة عشرة وأنه نيز محاجة السبب الأول بعد أن قرأ سيرة حياة جون ستيفورات ميل لأنها تطرح تساؤلا عن السبب في وجود السبب الأول. ومحاجة السبب الأول تقتضى الافتراض بأن للعالم بداية في حين أنه لا يوجد ما يدعو للاعتقاد بوجود هذا البداية. ويرجع هذا إلى افتقارنا إلى الخيال.

وينتقل راسل إلى مناقشة المحاجة الثانية التي يستخدمها المؤمنون للتدليل على وجود الله. وهي محاجة سادت القرن الثامن عشر بفضل اكتشافات اسحق نيوتن في علمى الرياضيات والميكانيكا. وبخلاصة هذه المحاجة أن الكون تحكمه مجموعة من القوانين الطبيعية التي تتبدل أو تتغير وأن الله هو الذى أودع هذه القوانين في الكون كي يسير بمقتضاها. ولهذا فإن هذه المحاجة تسمى محاجة القانون الطبيعي. يقول راسل إن نظرية أيفشيتين غيرت من مفهوم هذا القانون. فالكثير مما نسميه قوانين الطبيعة ليست سوى مواضعات بشرية. ويدلل راسل على تغير مفهوم القانون الطبيعي بنشاط الذرة التي لا تخضع للقانون كما كان العلماء في الماضى يظنون. فيسند اتضح أن القوانين التي تفسر الذرة بمقتضاها ليست سوى متوسطات إحصائية يمكن أن يكون منشؤها قوانين الصدفة.

فكرة النظام الذى يحكم حركة الكون:

أما المحاجة الثانية التي تستخدم للتدليل على وجود الله فهي وجود نظام في الكون لو قبض له أن يضلل قليلا لما تمكن البشر من البقاء على قيد الحياة. يقول راسل إن هذه المحاجة انهارت عندما اصاب تشارلس داروين

ذلك بقوله إن الأرض ليست سوى نموذج لساكن الكون وأغلب الظن أن أي عالم آخر إن يكون أحسن حالا من عالمنا الراهن. ويمرر راسل بإيمان معظم الناس بوجود الله إلى سببين أولهما أنهم وضعوا هذا الإيمان في طفولتهم من أمهاتهم وثانيهما أن الإنسان ينجح إلى الإيمان بالله بسبب رغبته في التمتع بحماية أخ أكبر يوفر له الأمان والأطمئنان.

شخصية المسيح:

ثم يتناول راسل شخصية المسيح فيقول إنه لا يشارك العقلانيين والملاحدة الاعتقاد بأن المسيح هو أفضل وأحكم شخصية في التاريخ. فالرأي عنده أنه يتحلى ببعض الفضائل مطلقا يعاني من بعض النقائص. وضيف راسل أن المسيح لم يستحدث مقولة من لطك على خدك الأيمن فادر له الأيسر أيضا. فقد سبق لبوذا أن دعا إليها منذ ما يقرب من ستة آلاف عام قبل المسيح. وهو مبدأ يضعه المسيحيون موضع التنفيذ على أية حال. ويبدى راسل إعجابه بنصيحة المسيح للرجل الفني إذا أراد أن يتبعه أن يذهب ويبيع كل أملاكه ويوزعها على الفقراء. وهي نصيحة لا تجد استجابة بين المسيحيين.

عيوب تعاليم المسيح:

يقول راسل إنه ليس هناك دليل تاريخي على أن المسيح كان موجودا بالفعل ولهذا فهو يكتفى بنقد شخصية المسيح حسب ما جاء في الإنجيل. والرأي عنده أن المسيح لم يكن حكيمًا عندما ربط بين عودته إلى الأرض على سحابة من اللحد (وهو ما يعرف بالمجيء

الثاني) وبين التبشير بنذر الموت والدمار الآتية عن قريب. أي أن المسيح استخدم مع معارضيه أسلوب التهديد والوعيد وهو أسلوب يترك في النفس أثرا ضارًا لأنه يثبط همة المسيحيين ولا يحفزهم على العمل البناء.

المشكلة الأخلاقية:

وأيضا ينهى راسل باللائمة على المسيح لتهديده الضلالة والرافضين لتعاليمه بنار الجحيم الأبدية. وهو يرى أن أي إنسان يتصف بقدر من الشفقة لا يمكن أن يذهب إلى هذه القسوة البالغة. ويقارن راسل بين أسلوب سقراط الدمع والمهذب في التعامل مع معارضيه وأسلوب المسيح القاسي مع معارضيه وتهديده لهم بنار جهنم التي لا تنطفئ أبدا حيث البكاء وصرير الأسنان. يقول المسيح إن الله يغفر كل الخطايا والذنوب باستثناء خطيئة التجديف على الروح القدس ويهدد بمعاذرة مرتكبها بمنتهى القسوة. وهو موقف يخلو في نظره من الرحمة. ويعتقد راسل أن تكرار تهديد المسيح للخطاة بسحير جهنم ينم عن الغلظة وعن تلذذه بمنظرهم وهم يتكبرون بظواهر. ويعبر راسل عن حيرته في فهم النص الوارد في الكتاب المقدس عن موقف المسيح للتعامل على شجرة التين. فقد مر المسيح بها وأراد لها أن تثمر. غير أن الوقت لم يكن وقت إثمارها فلعننها فهبست شجرة التين في الحال. ويسأل راسل ما ذنب شجرة التين في أنها لم تثمر طالما أن الوقت لم يكن موسم إثمارها؟

العامل العاطفي:

يقول راسل إن إيمان الناس بالدين أمر لا ينضج على الحاجات بل على العاطفة المحضنة. يقال إنه من

الخوف أساس الدين:

يقول راسل إن الدين يعتمد أساسا في الإيمان به على الخوف من المجهول والرغبة في أن يجد الإنسان أخا كبيرا يحتمي بمهام ويستظل بظله... أخا يقف بجانبه فيما يمر به من محن. ويشفي راسل أن الخوف يولد القسوة. ولهذا ليس من المستغرب أن نرى القسوة تسير جنباً إلى جنب مع الدين. ثم يعرض راسل إلى الدور الذي يلعبه العلم في تبييد بعض هذا الخوف ومحاولات الكنيسة المتكررة الوقوف في وجه هذا العلم وتعطيل تقدمه.

ويختتم راسل محاضراته في قاعة بلدية باترسى بقوله إن الإنسان استمد فكرة الإيمان بالله من نظم الطفان والجبروت السائدة في الشرق فعلاقة الإنسان بالله أشبه ما تكون بعلاقة العبد الذليل بالحاكم المستبد. وهي نلة تابها كل نفس تشعر بالمرزة والكرامة.

وفي مقال نشره برتراند راسل عام ١٩٣٠ بعنوان: هل أضاف الدين إسهامات مفيدة إلى الحضارة؟، يقول هذا الفيلسوف إن رأيه في الدين هو نفس رأى الشاعر الروماني لوكريشيوس وفحواه أن الدين مرض وُلِد الخوف يسبب شقاء هائلًا للجنس البشري. ورغم هذا فإنه لا ينكر أن الدين أسدى فحمتين للإنسانية أولاهما تثبيت التقويم السنوي وثانيتهما أن الكهنة في مصر القديمة سجلوا ظاهرتي الكسوف والخسوف بدقة بالغة جعلت من الممكن التنبؤ بهما. ويرى راسل أن الكنيسة لم تتأثر بتعاليم المسيح في حين أنها أثرت في المجتمع بدليل أننا نرى أن للبداءى التي بشر بها المسيح في واد وأخلاق المسيحيين الفعلية في واد آخر. فالمسيح

الخطأ أن يهاجم الانسان الدين لأنه هو الذى يعصم البشر من الرنيلة والزلازل. يرى راسل أن رواية صامويل بطلر «العودة لزيارة إيريهون» تعطينا أوضح مثال على ذلك. فهذه الرواية تحكى لنا قصة رجل اسمه هيجز يأتى الى بلد ليقضى فيه بعض الوقت ثم يهرب منه فى بالون أو منطاد ويغيب هذا الرجل عشرين عاما عن البلد ثم يعود إليه ليجد أن الناس أخذوا يعبدونه باسم «ابن الشمس» الذى قيل إنه صعد إلى السماء وأنهم يحتفلون بهذا الصعود كل عام. وأراد الرجل العائد أن يوضح للناس أنه بشر مثلهم وأنه هو الذى طار فى بالون من بلدهم إلى مكان آخر. غير أنه قيل له ألا يفضل هذا لأنه يقوض بذلك أخلاق المجتمع التى نسجت حول أسطورة صعدوه.

يخضع راسل الرأى القائل بأن الدين هو حافز الإنسان الى الفضيلة بقوله: إن الإنسان يزداد قسوة كلما توجهت فيه جذوة الإيمان فقد شهدت عصور الإيمان بالمسيحية بشاعات وأهوالا يشيب لها الولدان مثل محاكم التفتيش وإحراق الساحرات. والرأى عنده أن الدين المنظم أو الكنيسة هي العدو الأول لكل تقدم أخلاقي يحدث في العالم وهو يضرب مثالا على مدى قسوة الكنيسة الكاثوليكية فيقول إذا شاء حظ امرأة عاثر أن تنزج برجل مصاب بمرض الزهري فإن الكنيسة الكاثوليكية تحظر طلاقهما ولا ترى أى مانع في إيجابهما أطفالا مصابين بهذا المرض. فالكنيسة تضع مفاهيم ضيقة لما تسميه الأخلاق ثم تضع هذه الأخلاق فوق كل اعتبار حتى ولو كان في هذا سعادة البشر.

الجرائم فإن الله يعتبر مسئولاً عن خلق بشر يعلم مقدماً أنهم سوف يرتكبون أوزاراً جنسية.

اعتراضان على الدين:

يذهب واسل إلى وجود نوعين من الاعتراض على الدين أحدهما عقلي والآخر أخلاقي والاعتراض الأول ينهض على أنه لا يوجد سبب يجعل الإنسان يؤمن بصحة الدين. أما الاعتراض الأخلاقي فيستند إلى أن الدين نشأ في ظروف كان الإنسان فيها أكثر وحشية وقسوة عما هو عليه الآن الأمر الذي حدا به إلى استحداث الدين كوسيلة لكبح جماحه والتخفيف من ضراره. وينهض الاعتراض العقلي ضد الدين على أن كثيراً من المحدثين لا يرون غضاضة من الإيمان بفائدة الدين وجدره دون الإيمان بصحته. ويعتقد واسل أن هذا الأمر مسألة خلافية ومثيرة للجدل، فقد يرى بعض الناس فوائد معينة في دين ما قد ينكرها غير المؤمنين به. والأهم من ذلك أن مثل هذه النظرة الجراحاتية التي لا تهتم بالشواهد والدلائل الدالة على صحة الدين نظرة تتنافى في جوهرها مع العلم لأنها لتتقيد وزناً للشواهد والأدلة. ويرى واسل أن الامانة العلمية تقتضي في الإنسان أن يستيقن من صحة الدين قبل الإيمان بجواه.

الروح وخلوها:

ثم ينتقل واسل إلى الحديث عن الضرر الناجم في مجال الأخلاق عن تأكيد فريدي الروح في الدين المسيحي وهي فكرة استقاماً هذا الدين من الفلسفة الرواقية. وهي نتيجة اليأس من إجراء أي إصلاح في أحوال الدولة الرومانية السياسية. ويضيف واسل أن تركيز المسيحية

قال للأغنياء أن يعطوا كل ممتلكاتهم للفقراء ولا يقاتلوا ولا يعاقبوا الزنا وهو ما لا تقطعه الكنيسة. وما ينطبق على المسيحية ينطبق على البوذية أيضاً. وهذا هو التطور الطبيعي لأي دين. فبمجرد أن يكمل أي نبي ديناً تنشأ طبقة من الخبراء أي من الكهنة الذين يدعون لأنفسهم القدرة على تفسيره وشرحه مكتسبين بذلك اليأس والسلطان. ويذكرنا واسل بمعارضة الكنيسة لكل من جاليليو ودروين وفرويد. فضلاً عن معارضتها لحركة تحرير العبيد وفكرة العدالة الاجتماعية المتمثلة في الاشتراكية وقد بلغ جبروت البابوات حداً جعل البابا جريجوري العظيم يكتب خطاباً لأحد الأساقفة يلومه لأنه يشرح قواعد اللغة اللاتينية لنفر من أصدقائه.

المسيحية والجنس:

يقول واسل إنه ليس هناك مواقف أكثر سوءاً من الموقف الذي تتخذه المسيحية من الجنس. فموقفها من الجنس غير طبيعي ويتم عن الخلط والمرض فالمسيحية تسعى ما وسعها السعي إلى قتل اللذة الجنسية. فالمرأة في نظر الرهبان تغري بأخطر الشهوات. والكنيسة تفرس في الإنسان الإحساس بالنفث فهي تعتبر ممارسة الجنس عملاً يندى له الجبين. وهي تعمل العداوة لتحميد النسل ويوسرها أن ترى المرأة بسبب الإتيان المتكرر منهركة القوى فلا يصبح لديها مجال للاستمتاع بحياتها الجنسية. ويذهب واسل إلى أن المسيحية تفرس السادية في نفوس المسيحيين وهي نفس السادية التي يتسم بها الله - كما تصوره المسيحية - في علاقته بمخلوقاته. فإذا كنا نعتبر الإنسان الذي ينجب أطفالاً يعلم سلفاً أنهم سوف يرتكبون الجرائم مسئولاً عن هذه

سواهم يتسمون بالصلاح والهدى. ويرى راسل أن هذين الأمرين يشكلان كارثة مروعة في تاريخ الغرب. فالكثيعة استثمرت بقدراً ما تستطيع اضطهاد الرومان للمسيحيين قبل أن يجعل قسطنطين المسيحية الدين الرسمي للدولة الرومانية. ويذهب راسل إلى أن الحقيقة تغاير هذا تماماً فاضطهاد الرومان للمسيحيين كان ضئيلاً ومتقطعاً ولأسباب سياسية محضة. ويذكرنا أن الفترة بين عصر قسطنطين ونهاية القرن السابع عشر شاعت صنفاً من الاضطهاد الذي الحقه المسيحيون بالمسيحيين أبشع وأفظع من اضطهاد الرومان لهم. ويستدل راسل على أن العالم كان أقل في تعصبه من اليهودية والمسيحية بقوله إن قاري هيرودوت يستلث نظره أنه يظهر قدراً ملحوظاً من التسامح نحو تقاليد الأجانب وعادات الغريب التي وقف عليها في أسفاره. أما التسامح الذي يظهره المسيحيون في الوقت الراهن فهو نتيجة الهجمات التي دأب المتحرون على شنّها على الممارسات المسيحية منذ عصر النهضة حتى وقتنا الحالي.

ويختتم راسل مقاله قائلاً إن المسيحية تظهر تارجحاً بين الاعتقاد بحرية الإرادة، والاعتقاد المناقض بوجود قوانين تتم عن وجود خالق تسيّر الطبيعة عليها ولا تعيد عنها مثلاً كان الحال في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ويؤكد راسل أن الذين ينهض في الأساس على الخوف. ويوضح لنا هذا بجلالة عندما يجد الإنسان نفسه وجهاً لوجه أمام المظاهر مثل الفرق والأوبئة الخ... غير أنه يذهب إلى وجود عامل آخر يحدو بالإنسان إلى الاعتقاد في الدين وهو أنه ينظر إلى نفسه ككودّة تزحف على سطح الأرض. وأنه لما يرضى خياله وغروره أن

على روح الفرد أدى إلى تعميق إحساس الفرد بفرديتهم. وانفلاقهم على نواتهم بخلاف ما أرادته الطبيعة منهم. فقد أرادت الطبيعة للإنسان عن طريق غريزة الجنس والرغبة في الإنجاب وتكوين أسرة وغريزة الانتماء إلى الجماعة أن يخرج من شرفة ذاته ويصبح كأننا اجتماعياً ثم جاءت المسيحية لتطمع غريزته في ممارسة الجنس وإنجاب أطفال والانتماء إلى الجماعة. أي أن المسيحية جاءت لتعرض الأساس البيولوجي للوجود الإنساني. ويوضح لنا هذا بجلالة من دعوة المسيح كما وردت في الإصحاح العاشر من إنجيل متى (آيات ٣٤ - ٣٧): «لا تظنوا أنني جئت لألقى سلاماً على الأرض. ما جئت لألقى سلاماً بل سيفاً. فإني جئت لأفريق الإنسان ضد أبيه والأبنة ضد أمها والكنة ضد حماتها. وأعداء الإنسان أهل بيته. من أحب أباه أو أمه أكثر مني فلا يستحقني. يقول راسل إن الاعتقاد بخلود روح الفرد أدى إلى ممارسة المسيحيين لكثير من مظاهر الفسوة مثل الأسبان في المكسيك وبيرو الذين اعتادوا تعذيب أطفال الهنود قبل تهديم رؤسهم حتى يضمنوا لهؤلاء الأطفال دخول ملكوت السماء. ويؤكد راسل أن فصل المسيحيين التام بين جسد الفرد وروحه أدى إلى عواقب وخيمة ليس في مجال علم الأخلاق ففسد بل في مجال الفلسفة أيضاً.

المسيحية كمصدر للتعصب:

يقول راسل إن المسيحية ورثت عن الدين اليهودي احتكاره للحق واعتقاده الراسخ بأنه ولاشيء سواه هو الدين الصحيح. إلى جانب اعتقاد اليهود بأنهم دون

يتصور أن الله مهمته به ومعنى بشنونه يستحسن مسلك الإنسان إذا اتصف هذا المسلك بالفضيلة وسيته أن يتسم مسلكه بالزيلة، يقول راسل في هذا الشأن أنه لما يسعدنا ويرضى غرورنا أن نعتقد في وجود إله يشاركنا مشارينا ويتفق نوقه مع أوقافنا. ويعرف راسل الفضيلة بأنها ذلك السلوك الذي يروق لعظمية القطيع أو السواد الأعظم من المجتمع. وعيب هذه الفضيلة في رأيه أنها ترتبط بميل هذا القطيع إلى التفتيس عن نفسه بأسلوب ساذج عن طريق ممارسة العنف. ومن ثم نرى جانباً من هذا القطيع لا يفتأ يضرب بعض الأفراد الذين ينتهكون أعرافه حتى الموت. وهو فعل ينم عن القسوة السادية.

ويخلص راسل إلى القول إن هناك ثلاثة نوافع للإيمان بالدين هي الضروف والكراهية والفرد أو الإعجاب بالنفس. وهي عواطف سيئة يهيد راسل استئصالها من الطبيعة البشرية عن طريق التحطيم وإصلاح النظام السياسي والاقتصادي. بفضل التصنيع والتقدم العلمي أصبح من الممكن تحقيق العدالة الاقتصادية بين البشر بشرط أن تتجج الإنسانية في وضع حد للنمو السرمطاني فتعداد السكان بمثل هذا النمو يؤدي إلى اندلاع الصراع وانتشار الأوبئة والمجاعات وهو الأمر الذي تفخذه الكنيسة على استخدام موانع الحمل. وإحقاقاً للحق لابد لنا أن نشير إلى أن موقف الكنيسة من هذه الأمور قد تغير في وقتنا الراهن بحيث لم يعد في كثير من الأحيان يمثل مآكان عليه من جمود وتزمت عندما نشر راسل مقالاته في الثلاثينيات من القرن العشرين.

وفي نوفمبر ١٩٥٤ كتب راسل مقالاً من جزيين بعنوان: هل يمكن للدين أن يداوى متاعبنا؟ وي طرح في هذا المقال السؤال التالي: هل صحيح أن الأخلاق تتبع من الدين؟ والرأى عنده أن الأخلاق ليست مرتبطة بالدين، وأن الذين ينكرون الدين يتحلون بفضيلة ذات شأن عظيم تنصهر سائر الفضائل ألا وهي فضيلة الأمانة الفكرية وهي فضيلة تمتص على الإنسان ألا يضطهد الرأى المعارض لحين التوصل إلى المزيد من الأمانة المقتمة مثلاً يحدث عندما يختلف العلماء مع بعضهم البعض. ويسلم راسل قواعد الأخلاق إلى نوعين: نوع يستمد جذوره من أصول الدين وآخر يستمد للبر لوجوده من نفعه الاجتماعي ولا ينكر راسل أن الدين في الماضي أسدى شيئاً من النفع عندما كانت المجتمعات الإنسانية أقل تحضرًا مما هي عليه الآن وعندما كان الإنسان يخشى عقاب الآخرة. فلا غرو إذا رأينا السلطة الحاكمة تتحالف مع المؤسسات الدينية حتى لا تشق شعوبها عصا الطاعة عليها. ولكن الوضع تغير في وقتنا الراهن فالإنسان لم يعد يؤمن بالآخرة بنفس القوة التي آمن بها في الماضي. ولهذا فخشيته من العقاب الواقع على الأرض يزيد على خشيته من عقاب اليوم الآخر.

يقول راسل إن أسوأ عيب في الدين هو أن الدين يقضى على حرية البحث والاستقصاء. وإذا كان الدين في يومنا الحاضر لا يعلق المشائق أو يقيم المحارق لدعاة البحث والاستقصاء فإن هذا يرجع إلى التخصيمات العظيمة التي بللها رواد عصر النهضة الأوروبية. وراسل يشبه الشيوعية بالدين في عدائهما لحرية البحث العلمي والاستقصاء الموضوعي الذي يحتم على الإنسان عدم

المسيحية ليست أفضل من البوذية في شيء فالبوذية لا تحرض على اضطهاد المعارضين في حين تفعل المسيحية ذلك، فضلا عن أن الخلافة الإسلامية أظهرت قدرا ملحوظا من السماحة نحو الأقليات اليهودية والمسيحية طالما أنها قامت بدفع الجزية. ويرى راسل أن العالم ليس بحاجة إلى الأديان بقدر حاجته إلى انتشار روح التسامح والتفاهل بين البشر.

بقى أن نبين أن الفيلسوف البريطاني برتراند راسل لم يكن ملحدا بل كان - شأن توماس وجولييان هكسلي - لا أدريا أي أنه لا يدري إذا كان الله موجودا أم لا.

الإيمان برأى لا ينهض الدليل على صحته. ولهذا السبب يرفض راسل الرأي القائل بأن صحة الدين أو كذبه مسألة غير مهمة. استنادا إلى أن للدين نتائج وفوائد اجتماعية تبرر الأخذ به. يقول راسل إن هروبرت باترفيلد الأستاذ بجامعة كامبردج عبر عن رأي مماثل في كتابه المنشور عام ١٩٥٠ بعنوان «المسيحية والتاريخ» ويكرر راسل رفضه لحاجة باترفيلد البرجماتية. ويحض راسل اعتقاد باترفيلد بولادة المسيحية العنصرية قائلا إن أساطير الأقدمين تزخر بمثل هذه الحكايات. ورغم هذا فلا أحد يأخذها مأخذ الجد. ويضيف راسل في معرض هجومه على باترفيلد أن



فى العدد القادم من إبداع :

الدين والأسطورة (٢)

١. السموات الموحشة

حول تجربة الشك والتمرد والإحاد في الشعر الإنجليزي المعاصر.

٢. نظرية كمال صليبي في الميزان

٣. أولياء الله الفجار

٤. المصادر المصرية لأغاني الحب العبرية

ماهر شفيق فريد

محمد خليفة حسن

محمود رجب

شيرين أبو النجا

وبحوث أخرى

محمد خليفة حسن

إن التغيير الأساسى الذى ميز بين حضارة ما قبل التاريخ وحضارة ما بعد التاريخ ينحصر فى عملية اكتشاف الكتابة واستخدامها فى تسجيل الأحداث الإنسانية، وانحسار الأسطورة أو ضعف دورها فى عملية حفظ الشفهي للتراث الإنسانى. فقد بدأت الكتابة تضطلع بهذه المهمة كبديل للتراث الشفهي الذى بدأ يحل مكانه التراث المكتوب والذى استخدم بدوره لحفظ التراث الأسطورى ذاته. فقد تم تدوين الأساطير وكتابتها لئلا تتحول الأساطير بدورها من مادة تراثية شفوية إلى مادة مكتوبة مدونة، الأمر الذى ساعد على حفظها من الضياع.

إن عصر الحضارات التاريخية لم يأت بنهاية للتفكير الأسطورى فى الشرق الأدنى القديم وذلك لأن التغيير الذى طرأ على الشرق القديم لم يكن تغييرا فى مجال التفكير الدينى، ويمكن القول إن التفكير الدينى فى عصر الحضارات التاريخية كان امتدادا للتفكير الدينى فى عصور ما قبل التاريخ، لا يختلف عنه سوى فى التفاصيل وفى الرؤية الدينية المتطورة المتعمقة التى تناسب فكر الحضارات التاريخية، والتقدم الذى نتج عن هذه الحضارات فى كل مجالات الأنشطة الإنسانية. وربما كذلك فى ظهور بوادر للشك الدينى الذى لم يتطور ليصبح فلسفة دينية واضحة، حيث نجد بعض القصص والنماذج الأدبية التى بدأت تشكل - على استحياء - فى قيمة الآلهة وتثير مسائل ترتبط بصفات المتناقضة. ولكن ظلت هذه النماذج تمثل استثناءات نادرة لقاعدة دينية أساسية تحتم الطاعة للآلهة والاستسلام لإراداتها حتى وإن تناقضت.

الفكر اليهودى وعلاقته بالأسطورة

الأسطوري وهو - كما ذكرنا - موقف متشابه إلى حد كبير رغم الاختلافات الأساسية المعروفة بين الدين التوحيدي والفلسفة. فقد كانت الأسطورة بلا شك عدواً مشتركاً لكل من الدين التوحيدي المعتمد على الوحي الإلهي والفلسفة المعتمدة على العقل. وهذا الالتقاء على رفض الأسطورة من الجانبين كانت ركيزته الأساسية عدم خضوع الأسطورة للعقل وخروجها على حدوده، في الوقت الذي اعتمد فيه كل من الوحي والفلسفة على العقل وقيمه كمصدر للمعرفة على الرغم من الاختلاف حول طبيعة الدور الذي يلعبه العقل في المعرفة.

أولاً: الموقف الديني التوحيدي العام من الفكر الأسطوري:

هناك موقفان للدين من الأسطورة والفكر الأسطوري. موقف من الممكن أن يوصف بأنه إيجابي تجاه الأسطورة وهو الموقف الديني الوثني أو الطبيعي. والموقف الثاني موقف سلبي تماماً ومضاد للفكر الأسطوري وهو الموقف الديني التوحيدي. ففي الديانات الهدائية الوثنية المرتبطة بالطبيعة ارتباطاً عضوياً نمت الأسطورة كوسيلة تعبير دينية تتناسب مع البنية العقلية للإنسان في عصور نشأت الأولى مع احضان الطبيعة، وفي ظل تقديسه للطبيعة وعناصرها. وهي عصور كان الإنسان نفسه جزءاً لا يتجزأ من الطبيعة ولم يكن مستواه العقلي يسمح له بالاستقلال عن الطبيعة التي كانت محل تقديسه لما كانت تثيره في نفسه من مشاعر الرهبة، ولما تملكه الطبيعة من قوى عجز الإنسان عن فهمها وكشف أسرارها. والديانات القديمة بيانات طبيعية بمعنى أن الإنسان فيها استمد آلهته وأفكاره الدينية من الطبيعة

وكان مغزى بداية ظهور مثل هذا الشك هو فتح الطريق أمام العقل لكي يفهم طبيعة الآلهة. ويخضع هذه الطبيعة للتحليل العقلي. ويثير الشكوك حول قدرة الآلهة وإراداتها، ويفتح المجال أمام فكر ديني من نوع جديد يمكن أن نسميه بداية بفكر عقلاني معاد للفكر الأسطوري المسيطر على العقل الإنساني. وقد تمخض عن هذا الفكر العقلاني نوعان من الفكر المعادي للأسطورة أولهما فكر ديني اعتمد على العقل، ولكنه استمد رقيه الدينية من مصدر غير إنساني وهو الوحي الإلهي، وكان هذا من خلال ظهور فكرة التوحيد كما مثلتها ديانة بني إسرائيل. والنوع الثاني من الفكر المعادي للأسطورة اعتمد أيضاً على العقل، ولكن في صورة أقوى من الفكر الديني الجديد. ولم يكن هذا الفكر العقلي الجديد المعادي للأسطورة سوى الفكر الفلسفي كما عرفه اليونان^(١) حيث اعتمد على العقل اعتماداً كلياً رافضاً للمعرفة التي لا تخضع للتحليل العقلي. ومن هنا تم رفض المعرفة الأسطورية لخروجها كثيراً على حدود العقل وعدم خضوعها للتحليل العقلي^(٢) وقد اتقى الفكر الديني الجديد مع الفكر الفلسفي في الاعتراف بالعقل وإعطائه دوراً كبيراً كمصدر للمعرفة. واختلف الفكران في مسألة الوحي الإلهي كمصدر خارجي للمعرفة لا يخضع لسيطرة العقل. فقد اعتمد الوحي في الفكر الديني التوحيدي كمصدر أول وأساسي للمعرفة يتلوه العقل كمفسر للوحي ومحل لخصومه. بينما انكرت الفلسفة الوحي كمصدر للمعرفة ولم تعترف إلا بالعقل كمصدر أول وأساسي للمعرفة الإنسانية. وليس هنا مجال الحديث عن الفروق بين الوحي والعقل كمصدرين للمعرفة وسنكتفي بتحديد موقف كل منهما من التفكير

المحيطة به. فالدائرة التي يعيش فيها الإنسان اشتملت على عدد من الكائنات الطبيعية التي قنسها الإنسان لما تملك من قوى خيرة أو شريرة أو قوى متناقضة تجمع بين الخير والشر للإنسان. وقد كون الإنسان مع هذه الكائنات الطبيعية عائلة طبيعية واحدة، وارتبط معها فى علاقات مباشرة. وقد عبر عن هذه العلاقات فى لغة طبيعية كانت الأسطورة وسيلتها المناسبة.

وقد كان التوحيد بمثابة ثورة على الفكر الدينى الطبيعى. فقد أعطى التوحيد للعقل انطلاقته الأولى فى سبيل الوصول إلى حقيقة الدين. فالتوحيد فى أساسه دعوة عقلية إلى التنبؤ فى شئون الطبيعة والكون من أجل تخليص الإنسان من قبضة الطبيعة، وتحريره من تأثيرها الدينى الذى أوقعه فى دائرة التعدد المواقب لتعدد العناصر الطبيعية. فقد كان تعدد الآلهة استجابة إنسانية لتعدد عناصر الطبيعة فى وقت لم يكن العقل الإنسانى قد توصل إلى وسائل عقلية للسيطرة على الطبيعة. ومع التطور التدريجى للتحكم العقلى فى الطبيعة وعناصرها بدأت تقل بالتدريج درجة تقديس الإنسان للطبيعة. وبدأ العقل يبحث عن القوة المتحركة فى الطبيعة. ويعتقد أن هذا البحث مر بمرحلة داخلية أى من داخل الطبيعة فتم الوصول فى بعض الحضارات التاريخية إلى تخصيص عنصر طبيعى واحد بالعبادة والتقديس، أى الانتقال بالفكر الدينى الطبيعى من الإيمان أو الاعتقاد فى عناصر إلهية متعددة إلى الاعتقاد فى عنصر إلهى واحد يعمله عنصر طبيعى واحد يمتلك فى ذاته مجموع القوى التى كانت تمتلكها العناصر الطبيعية المتعددة. وهكذا ظهرت فى بعض ديانات الحضارات التاريخية حركات دينية تركز العبادة فى إله طبيعى أكبر مسيطر على الآلهة

الصفوى، مع اختلاف لدى هذه الديانات فى تحديد هذا العنصر الطبيعى وفقاً لظروفها البيئة الطبيعية. وكان من أبرز هذه التطورات الدينية حركة إخناتون فى مصر القديمة والتى اعتبرت الشمس ممثلة لهذا الإله الطبيعى الأكبر فأفردت له العبادة مع ميلول واضحة إلى عدم الإعراف بالوهية للعناصر الطبيعية الأخرى، فكانت الاختاوتية أكبر خطوة اتخذت فى التاريخ الدينى للعالم القديم إلى التوحيد الخالص داخل الطبيعة. ولكن لظروف داخلية بخارجية لم يكتب للإختاوتية النجاح الذى كان ينتظرها، والتى ربما انتهت بها إلى اتضاد الخطوة الجريئة التالية، وهى الخروج بفكرة الإله الواحد من داخل الطبيعة إلى خارجها.

هذه الخطوة الجريئة تم الاحتفاظ بها لكى يتم الإعلان عنها عن طريق الوهى الإلهى إلى الأنبياء والرسل. والإعلان عنها لم يأت متأخراً إذ أنه لم يفسح لعملية التطور الطبيعى للإنسان داخل الطبيعة، ولم يفسح أيضاً لمسألة التطور العقلى للإنسان والذى لم يصل به إلى أكثر من فكرة التوحيد الطبيعى، ولم يمكنه من النظر فى التوحيد خارج حدود الطبيعة ويمعداً عن تأثيرها الدينى الهائل. فالدعوة إلى التوحيد غير الطبيعى دعوة يعود بها أهل التوحيد إلى بداية الطبيعة فى اليهودية والمسيحية والإسلام إقراراً بقدم التوحيد وعودته إلى آدم أول الخلق. وهذا يعنى أن الاتجاه التوحيدي وهو الأصل فى الدين قد سار جنباً إلى جنب مع التيار الطبيعى الوثنى، وأن هناك فترات من التاريخ الدينى للبشرية شامت الدعوة إلى التوحيد فى شكله الطبيعى والتوحيد فى شكله الميتافيزيقى. فدعوة إخناتون مثلاً كانت قريبة العهد بدعوة موسى عليه السلام، وكذلك

ولكنها تتم من خلال الإرادة الإلهية القادرة على الخلق من العدم، والمنجزة للخلق من خلال الكلمة الإلهية المعبرة عن الإرادة الإلهية. الخلق يتم من خلال الأمر الإلهي كما عبرت عنه التوراة بعبارة «ليكن نور فكان نور» أو من خلال التعبير القرآني الصريح «وكن فيكون». كما أن الإله الواحد إله حي لا يموت لأنه ليس كائناتاً مادية يتعرض لما كانت تتعرض له الالهة الطبيعية من متغيرات طبيعية تجعلها غير قادرة على الاستمرار في الوجود. ومن صفات الإله الواحد سيطرته التامة على الطبيعة والتاريخ وهو القادر على تغيير مسيرة التاريخ وتغيير القانون الطبيعي.

وكان من الضروري أن تشير اللغة المستخدمة للتعبير عن العلاقة بين الإله الواحد وبين خلقه. ومن هنا كانت لغة الوحي لغة عاقلة مفهومة للإنسان المكلف بتنفيذ الأحكام والشرائع الإلهية المكونة لمادة الوحي الإلهي والهادفة إلى تنظيم الحياة الإنسانية على أساس من الشريعة الإلهية. ولغة الأسطورة تعجز عن التعبير عن هذا المضمون الجديد للدين. فهي لغة يختلط فيها المعتقد باللامعقول والحقيقي بالوهمي في لغة رمزية غير مباشرة وفي لغة غامضة استمدت غموضها من الطبيعة المجهولة في معظمها للإنسان. ومع انتهاء تقديس الطبيعة تغيرت اللغة الدينية فأصبحت لغة عاقلة لا مجال للخلط فيها بين المعقول واللامعقول أو بين التاريخي والأسطوري. هذه الثورة على الطبيعة كانت ثورة عقلية حولت وسيلة التعبير إلى لغة عقلية هي أساس الاتصال بين الإنسان والإله الواحد. والوحي الإلهي ما هو إلا خطاب عقلي لتوصيل رسالة إلهية إلى الإنسان بطريقة

كانت من قبل دعوة إبراهيم عليه السلام تزامنها أو تسبقها دعوات إلى التوحيد الطبيعي في بلاد النهرين أو في المنطقة السورية وبلاد العرب. والغالب أن دعوات الانبياء والرسل عليهم السلام إلى التوحيد الميتافيزيقي كانت بمثابة محاولات لتوجيه العبادة في زمانهم من التركيز على الطبيعة في عناصرها - قلت أو كثرت - إلى البحث عن الإله الواحد خارج الطبيعة فهي دعوات ميتافيزيقية سابقة على ظهور الفلسفات الميتافيزيقية عند اليونان بالآلاف السنين ولعل أهم ما يميز التوحيد الميتافيزيقي أنه توحيد يعتمد على العقل المستند إلى الوحي في توجيه الإنسان في مجال التفكير الديني إلى معرفة حقيقة الطبيعة، وإلى إدراك الطبيعة المتغيرة للطبيعة، والتي مع اكتشافها التدرجي تم وضع الطبيعة في إطارها الصحيح ك مخلوق قابل للتغير، وينطلي عليها ما ينطلي على الإنسان من متغيرات تشير إلى عدم ديمومتها وإلى خضوعها إلى قوانين خارجة على طبيعتها المادية. وبسبب هذه البيئة العقلية للتوحيد طرأ على الدين الطبيعي عدة تغييرات جذرية في الفهم التوحيدي للطبيعة من بينها أن العلاقة الرابطة بين الإله الواحد المعبود ومن يعبدونه ليست علاقة مادية لأن الإله ليس إلهاً مالياً محسوساً كأكالمة الطبيعة. إنه ذات إلهية مستقلة عن الطبيعة ولا يمكن تجسيدها أو تمثيلها في أية صورة من الصور الطبيعية المخلوقة. وهو إله منزّه عن الطبيعة والخلق. والعلاقة بينه وبين الطبيعة والخلق ليست علاقة مادية. فهو إله لكل الطبيعة والخلق لأنه الخالق لكليهما، وعلاقته بهما يعبر عنها من خلال الطاعة الواجبة على المخلوق تجاه الخالق. وفكرة الخلق لم تعد فكرة مادية تتم من خلال التقاء عناصر طبيعية إلهية،

مباشرة تخاطب العقل والمنطق في لغة غير أسطورية يفهمها الإنسان فهما مباشرة .

هذا التغير في لغة الدين أدى إلى تطور موقف معاد ومضاد للغة الأسطورة. ورفضت الأسطورة رفضاً مطلقاً بسبب عدم عقلانيتها ومجزؤها في التعبير عن اللغة الجديدة في الدين وهي لغة العقل، لغة الخطاب الواضح المباشر الذي تستند إليه عملية التكليف الإنساني، فالتكليف الإلهي للإنسان يقوم على اللغة المفهومة البعيدة عن الرمزية والغموض. والطاعة الإنسانية للإرادة الإلهية تقوم على أساس من الفهم الصريح لخصمون الإرادة الإلهية.

ثانياً: طبيعة الفكر الإسرائيلي وعلاقته بالفكر الأسطوري.

ليس هناك شك في أن الفكر الإسرائيلي القديم - خاصة في مرحلته العبرية - قد نشأ في أحضان الأسطورة. وقد كان للأسطورة دائماً نور عظيم في مسيرة الفكر الإسرائيلي بعد المرحلة العبرية وخلال المرحلتين الإسرائيلية واليهودية. (٣) وقد ورثت الديانة اليهودية هذا التراث الأسطوري، ولم تتمكن من التخلص عنه، بل على العكس لقد أضافت إليه وزاته أسطورية خاصة بعد حدوث الثماتات اليهودي العام منذ القرن الأول الميلادي، والذي نتج عنه اختلاط اليهود بمعظم شعوب العالم، ووقعهم تحت التأثير العام لفكر هذه الشعوب رغم الصرس الشديد على عدم الانتماع عن طريق تحقيق العزل التام للجماعات اليهودية عن الشعوب الأخرى وهو العزل الذي أدى إلى انتشار ظاهرة الجيتو في الحياة اليهودية وقد عمد الفكر اليهودي إلى خلق

الأساطير لأسباب قومية ودينية كما ساعد الاتخلاق اليهودي داخل الجيتو على خلق الأساطير والأفكار غير العقلانية التي تحولت حولها مسألة علاقة اليهودي بغير اليهودي أو علاقة مجتمع الجيتو بالمجتمع الكبير الذي يقع داخله الجيتو. ويصح القول هنا أيضاً بأن المجتمع الكبير نفسه وهو مجتمع الأغلبية - كون رؤيته ونظرتة تجاه اليهود بتأثير هذه العزلة اليهودية داخل الجيتو فجأت رؤيته متأثرة باتجاهات غير عقلانية سادت العلاقات اليهودية المسيحية خلال العصور الوسطى في الغرب المسيحي. وهي رؤية لم تتكون في المجتمع الإسلامي عن الجماعات اليهودية، وذلك بسبب العلاقات المباشرة التي ميزت الحياة اليهودية داخل المجتمع الإسلامي الذي عرف بتسامحه الكبير تجاه اليهود وأهل الكتاب عامة، الأمر الذي لم يدفع اليهود في المجتمع الإسلامي إلى الانزواء داخل الحي اليهودي دفاعاً عن النفس وخوفاً من الضياع والاندماج كما حدث في المجتمع المسيحي في الغرب.

وإذا تسبّعنا تاريخ تظفل التراث الأسطوري في التراث اليهودي لوجدنا أن هناك عدة مناهذ للتراث الأسطوري القديم تسرب منها إلى الفكر اليهودي العام - بصرف النظر عن مراحل تطوره المعروفة - وأصبح العنصر الأسطوري أحد المقومات الأساسية للفكر اليهودي خاصة إذا وضعنا في الاعتبار طول فترة تعرض الفكر اليهودي لتأثير الفكر الأسطوري. ولعل من أهم مناهذ الأسطورة إلى التراث اليهودي هو ظهور العبريين في بيئة وثنية هي بيئة الشرق الأدنى القديم. فقد ظهر العبريون كأحد شعوب المنطقة السورية. ونتيجة لحركة الهجرات السامية القديمة من شبه الجزيرة

عاشت إلى جانب بعضها البعض متزامنة أو في فترات متباعدة من التاريخ والتي اختلطت ببعضها اختلاطاً يصعب تجامله في مسألة انتشار الفكر الأسطوري وتأثيره. فقد نشأ وعاش في هذه المنطقة المذكورة وعلى مساحات متقاربة كل من الكنعانيين والعبريين، هذا فضلاً عن الآراميين والفلسطينيين والعبريين، هذا فضلاً عن مجموعة أخرى من الأقوام والجماعات مثل الموابين والآدويين واليبوسيين والعموريين والقياريين وغيرهم. ورغم اختلاف ديانة العبريين عن ديانات الشرق الأدنى القديم فقد فشلت الديانة العبرية القديمة في مقاومة هذا المد الأسطوري الهائل فوقعت تحت تأثير الفكر الأسطوري المتعدد من داخل المنطقة السورية وخارجها. ونظراً لضعف التوحيد وعدم تبلور نظام ديني توحدي ثابت فقد تسربت الوثنية في عديد من الأشكال إلى ديانة العبريين حتى أنه يصعب أحياناً عزلها عن الديانات الوثنية المحيطة بمنطقة فلسطين. ويعتقد أن المادة الأسطورية التي وجدت طريقها إلى ثقافة العبريين الدينية انتهى الأمر بها إلى أن تصبح فيما بعد أحد العناصر الثقافية التي تسربت إلى مادة التوراة وأصبحت جزءاً أساسياً من بنية التوراة مثلثة لقراء المرحلة العبرية من تاريخ الفكر اليهودي

وبالإضافة إلى المادة الأسطورية التي خلفتها المرحلة العبرية بميولها الوثنية اختلط العبريون ببعض الشعوب ذات التراث الأسطوري القوي وذلك لظروف اقتصادية أو سياسية. فعند عصر يعقوب عليه السلام انتقلت الحياة العبرية الأساسية إلى مصر بسبب ظروف الجماعات التي تعرض لها العبريين في فلسطين، ونتج عنها هجرة العبريين بزعامة يعقوب عليه السلام إلى

العربية إلى الإقليم السوري الممتد من فلسطين في الجنوب إلى حدود الأناضول في الشمال. وتعد المنطقة السورية من أغنى بيئات الشرق الأدنى القديم في تراثها الأسطوري. وقد كانت دائماً ملتقى لآساطير العالم القديم بحكم موقعها المتوسط بين أعظم بلدان الفكر الأسطوري القديم، مصر بتراتها الأسطورية الهائلة في الجنوب وبلاد الأناضول في الشمال. كما وقعت تحت تأثير الفكر الأسطوري القادم عن طريق البحر - أو عن طريق البر أحياناً - وهو الفكر الأسطوري اليوناني بعظمته وتعقيداته المعروفة. كما وقعت المنطقة كثيراً تحت غزو شعوب البحر الذين ترك غزوهم بلا شك تأثيرات أسطورية كبيرة. وإضافة إلى هذا كله وقعت المنطقة السورية تحت السيادة البابلية الآشورية الأمر الذي أضفى على فكرها الأسطوري تأثيرات أسطورية عظيمة من منطقة بلاد النهرين. وهكذا كانت المنطقة السورية ملتقى للفكر الأسطوري في العالم القديم من خلال هذه التأثيرات المصرية اليونانية الأناضولية البابلية الآشورية فضلاً عن الأصول الأسطورية التي اكتسبتها الإقليم السوري من الهجرات السامية المتكررة إليه من شبه الجزيرة العربية.

هذا الوضع الأسطوري الفريد من نوعه في التاريخ القديم ترك أثره الكبير على فلسطين كجزء من المنطقة السورية فاصابها نصيب عظيم من المؤثرات الأسطورية. ولا يجب أن نتجاهل هنا التأثير الأسطوري الداخلي لشعوب المنطقة السورية على بعضها البعض فهذا الشريط الساحلي المحصور بين مصر وشبه الجزيرة العربية في الجنوب وبلاد الأناضول واليونان في الشمال والشمال الغربي شهد ظهور عدد كبير من الشعوب التي

والمقصود لم يتسببها القوم حتى بعد ظهور موسى عليه السلام فيهم وعودة التوحيد كعقيدة أساسية لهم. وحادثة المجل الذهبي خير دليل على مدى سيطرة العبادة المصرية القديمة على نفوسهم ومشاعرهم كما أن ترميمهم على حياة الصحراء في سيناء فيه الدليل الكافي على مدى انتماجهم في طرق الحياة المصرية القديمة التي فقدوها بعد الخروج. وبما لا شك فيه أن الحياة الإسرائيلية في مصر أدت إلى حدوث تأثير أسطوري على الإسرائيليين لم تسلم منه ديانتهم حتى بعد تطورها وقيامها على أساس من التوحيد المدع بالوحي الإلهي بعد نزول التوراة على موسى عليه السلام وقيام الحياة الإسرائيلية على أساس من تشريعاتها.

أما المرحلة التالية من تسرب التراث الأسطوري إلى الفكر الإسرائيلي وقد حدث بعد الخروج من مصر حيث وقع الإسرائيليين تحت التأثير الضار للكنعانيين وهم شعب وثني له تراث الأسطوري الغني الذي تمكنوا به من هزيمة التوحيد الإسرائيلي رغم الانتصار العسكري الظاهري للإسرائيليين والذي مكنتهم من تحقيق الاستيطان في أرض كنعان. ويجب أن نشير هنا إلى أن التأثير الوثني الكنعاني كان تأثيراً طاعياً ظهرت آثاره في تخلي بعض حكام الإسرائيليين عن عبادة الإله الواحد والدخول في عبادة الهة الكنعانيين. هذا فضلاً عن أن بقية العبريين الذين لم يهاجروا أصلاً إلى مصر زمن يعقوب عليه السلام قد انخرطت في الثقافة الكنعانية الوثنية واندمجت فيها اندماجاً كلياً وأصبح من الصعب التعرف على كيانه واضح لهم أو التعرف على دور نبيه في مساعدة الخارجين من مصر والدخول إلى كنعان والمستوطنين فيها بما يعني أنهم قد اندثروا تماماً أو نـ

مصر. وقد تسمى العبريون منذ عصر يعقوب ببني إسرائيل بعد تغيير اسم يعقوب إلى إسرائيل حسب الحلم أو الرؤيا التي رآها يعقوب في المنام. وقد انقسم بنو إسرائيل نتيجة للظروف الاقتصادية إلى فريقين فريق يضم يعقوب ونريته وهم الذين هاجروا إلى مصر وهو الفريق الذي يضم صفوة القوم. وفريق آخر بقي في فلسطين وهو يضم ضعاف القوم وأرائلهم الذين لم يقدروا على الهجرة أو أثروا البقاء رغم الظروف الاقتصادية الصعبة. والدليل على أنهم كانوا من ضعاف القوم وأرائلهم أن مسيرة التاريخ الإسرائيلي اعتمدت على هذه الفئة التي هاجرت مع يعقوب ونريته إلى مصر. فهذه الفئة هي التي تم لها الخروج من مصر بعد ذلك تحت قيادة موسى عليه السلام وعودتها إلى فلسطين بعد خمسة قرون تقريباً من الحياة في مصر. وهي الفئة التي تمكنت من استيطان كنعان وتطوير نظام للحكم تطور خلال عدة قرون إلى أن انتهى بقيام نظام الدولة على يد شاول ودود وسليمان.

وفي مصر وقعت جماعة بني إسرائيل تحت التأثير الهائل للخصاصة المصرية القديمة ورغم اختلاف ديانتها التوحيدية عن ديانة المصريين الوثنية إلا أن طول فترة الإقامة الإسرائيلية في مصر إذ تقترب من خمسة قرون ممتدة من بين عصر يعقوب ويوسف عليهما السلام إلى عصر موسى عليه السلام تعرض فيها للتوحيد الإسرائيلي للإهمال والنسيان والضياع رغم ما عرف عن القوم من تسببهم بينهم. ونعتقد أن الإسرائيليين دخلوا في العبادة المصرية القديمة. والأهم من ذلك كله تشربهم للتراث الأسطوري المصري القديم وما ارتبط بالآلهة المصرية القديمة من حكايات وأساطير وعبادات

اندماجهم الكامل في الكنعانيين. ونظرا لخصامة التأثير الكنعاني الوثني فقد تحول موضوع الوثنية الكنعانية وضرورة مقاومتها إلى موضوع أساسي من قضايا حركة النبوة الإسرائيلية وهي حركة مقاومة للوثنية الكنعانية وإصلاح الدين الإسرائيلي وتصحيح للتراث الإسمرائيلي وتخليص له من الفكر الأسطوري الكنعاني^(٤)

وقبل أن يتحقق لحركة النبوة الإسرائيلية هدف التخلص من وثنية الكنعانيين وأساطيرهم يحدث تطور سياسي جديد يؤدي إلى فتح منفذ جديد للتراث الأسطوري إلى الفكر الإسمرائيلي. فقد وقع الغزو الآشوري للشرق الأدنى القديم واحتل الآشوريين الجزء الشمالي من فلسطين وسبوا سكانه إلى بلاد النهرين. الأمر الذي عرضهم لغزو ثقافي جديد وللوقوع تحت تأثير تراث أسطوري جديد هو تراث بلاد النهرين. ويعد ظهور القوة البابلية الجديدة التي تضع نهاية للحكم الآشوري في بلاد النهرين وتواصل غزو الشرق الأدنى القديم، تقع فلسطين بأكملها تحت الحكم البابلي في القرن السادس قبل الميلاد ويتم سبى سكانها إلى بلاد النهرين فيما عرف بالسبى البابلي وهكذا تنتقل الحياة الإسمرائيلية من منطقة فلسطين إلى بلاد النهرين، خاصة وأن الذين تم سبيهم في الشمال والجنوب إنما كانوا من خيرة السكان وأصحاب المهارات فيهم. فخلا عن الطاقة البشرية المؤهلة لخدمة بلاد النهرين. وفي بابل تعرض الإسمرائيليون وبشكل أقوى للتأثير الحضاري البابلي والذي ظهر في أقوى صورة في التأثير الأسطوري. وقد كان تأثير بلاد النهرين عميقا ومتنوعا وحيا حيث ترك بصماته واضحة في صفحات التوراة وبقية كتب العهد

القديم، والتي شهدت فترة تدوينها الأساسية وعصر تثبيت نصوصها خلال السبى الآشوري والبابلي مما سمح بتسرب المواد الأسطورية والتشريعية المتعددة من حضارة بلاد النهرين. فالنصوص التشريعية في التوراة يظهر واضحا فيها تأثير قوانين بلاد النهرين خاصة قانون حمورابي. كما أن القصص التوراتي الخاص بالخلق والطوفان ويرج بابل تظهر فيها الأثر البابلي عظيما وقويا. كما تشهد أسفار الأنبياء كذلك بانتشار ثقافة بلاد النهرين وتأثيرها على اتجاهات الفكر الإسمرائيلي في عصر النبوة الكلاسيكية وهو العصر الذي يقع بين وهي السبعين الآشوري في القرن الثامن والبابلي في القرن السادس، ويعد بعد السبى البابلي إلى نهاية عصر النبوة في القرن الرابع قبل الميلاد. وكما اتخذ الأنبياء من الوثنية الكنعانية هدفا لمرتكبهم في فلسطين، اعتبروا وثنية بلاد النهرين ومقاومة الفكر الأسطوري لبلاد النهرين هدفا ثانيا خاصة بالنسبة للأنبياء الذين عاشروا السبى الآشوري والسبى البابلي.

ومن المنافذ الأخرى للأسطورة إلى التراث الإسمرائيلي - والذي أصبح منذ نهاية السبى البابلي يسمى بالتراث اليهودي - ما وقع من تأثير فارسي على التراث اليهودي. فقد لعب الفرس دور المخلص لليهود من السبى البابلي وعاملوا اليهود معاملة متسامحة وسمحوا لهم بالعودة إلى فلسطين وإعادة بناء الهيكل. وفي ظل هذا التسامح الفارسي وقعت اليهودية تحت تأثير ديانات فارس وأعظمها في هذه الفترة ديانة زرادشتية وهي ديانة شبه توحيدية مما جعل تأثيرها على اليهودية عظيما. وبإدخ تطورت اليهودية تطورا هائلا بتأثير

الزرادشتية. فقد انتقلت منها إلى اليهودية الأفكار الخاصة بالبعث والشواب والمقاب والمسيح المخلص وبعض الأفكار الحشرية المتعلقة بعالم ما بعد الموت.

كما نعتقد أيضا أن فكرة الشيطان قد أخذتها اليهودية عن الزرادشتية. وما لا شك فيه أن الأفكار الزرادشتية انتقلت إلى اليهودية بمضامينها الأسطورية وبما ارتبط بها من تراث أسطوري فارسي وقصص ديني يشرح القصائد الزرادشتية.

وأخيرا يجب أن نشير إلى منفذ جديد للفكر الأسطوري إلى التراث اليهودي ألا وهو وقوع اليهود تحت الحكم اليوناني بعد غزو الإسكندر الأكبر للشرق الأدنى وخضوع فلسطين لحكمه ككتيبة من نقاتج هذا الغزو.. وعلى الرغم من أن التأثير اليوناني في جانبه الخطير والهائم كان فلسفيا فقد فتح الباب أيضا واسعا أمام الفكر الأسطوري اليوناني وأمام الثقافة اليونانية فلسفية ووثنية دينية، لكي توجه ضربة قوية إلى التراث اليهودي. وقد اتضح هذا التأثير الفلسفي والوثني في بعض الكتب المتأخرة من العهد القديم مثل سفر الجامعة وسفر دانيال بما ورد خاصة في السفر الأخير من أفكار أسطورية واضحة.

من هذا الغرض التاريخي لمسيرة الفكر الإسرائيلي اتضح لنا مدى تأثير هذا الفكر بالتراث الأسطوري للشرق الأدنى القديم. وقضلا عن هذا الدور القوي والواضح لأساطير الشرق الأدنى القديم على التراث الإسرائيلي. فإن الإسرائيليين طوروها أيضا تراثهم الأسطوري الخاص بهم. على الرغم من اعتمادهم التوحيد كعقيدة أساسية. ويعود هذا التطوير للتراث

الأسطوري الخاص إلى حقيقتين: الأولى ردة الديانة إلى الطبيعة بقضل المؤثرات الأجنبية السابقة الذكر. والحقيقة الثانية تعود إلى تأثر الظروف السياسية التي مر بها الإسرائيليين والتي حولت الديانة إلى ديانة قومية سمحت بظهور أساطيرها الخاصة والتي دارت حول الشخصيات الدينية الأساسية فحولتها إلى شخصيات قومية من أهمها الأساطير التي حيكت حول الأنبياء الأوائل إبراهيم وإسحاق ويعقوب والذين تحولوا إلى آباء لبني إسرائيل وقد لعبت الأسطورة دورها في تحويل هذه الشخصيات من شخصيات نبوية إلى شخصيات أبوية قومية ترتبط بجماعة بني إسرائيل بالنسب والعرق. هذا فضلا عن الأساطير التي حيكت حول بعض الشخصيات الإسرائيلية الهامة مثل يوسف وموسى اللذين حولتهما الأسطورة إلى أبطال قوميين، وكذلك شاول ودود وسليمان المؤسسين للمملكة وغيرهم من الشخصيات الهامة في التاريخ الديني الإسرائيلي. وهكذا لعبت النزعة القومية دورا رئيسيا في خلق الأسطورة.

هذا وقد أدى الاحتفاظ بالتراث الشفهي الذي نشأ حول روايات وقصص بالعهد القديم بما يحتويه من عناصر أسطورية إلى تغلغل التفكير الأسطوري في الوجدان اليهودي. ومن المعروف أن الكتابات اليهودية الأساسية بعد كتاب العهد القديم اشتملت على كتابات الأبوكريفا وعلى كتابات التلمود. ويحتوي هذان المصدران على مادة أسطورية غنية تعود في معظمها إلى أصول شفاهية فهي تمثل التراث الشفهي الذي وجد طريقه إلى التدوين فكان فيما بعد ما عرفت باسم الأبوكريفا وهي الكتابات غير القانونية و الكتابات الخفية

والتي سببت طبيعتها الأسطورية خلافا كبيرا بين اليهود حول قيمتها الدينية وحول شرعيتها وقانونيتها ككتابات مقدسة. وكذلك من المعروف أن التلمود. رغم أهميته التشريعية كمفصل يشارح للمادة التشريعية إلا أنه اشتمل أيضا في الجزء الموسوم بالهجاد على كل ما خلفته الأجيال اليهودية من أساطير وخرافات وقصص وأمثال وحكم شعبية لا يزال لها تأثيرها الأسطوري على الوجدان اليهودي.

بدأت ديانة بني إسرائيل إذن كديانة توحيد، وبالتالي لم يكن للأسطورة دور في نشأتها وليس أمامنا سوى القرآن الكريم لكي نستمد منه صورة عقلية لديانة بني إسرائيل. لأن المصادر الإسرائيلية مصادر متأخرة في الظهور عن الشكل التوحيدي لديانة بني إسرائيل. والتوراة نفسها لا يمكن الاعتماد عليها اعتمادا صريحا في إعطاء تصور عقلاني لديانة بني إسرائيل. ونقصد بالتصور العقلاني التصور الديني الخالي من التفكير الأسطوري. فقد امتلات التوراة بتشكال من القصص الأسطوري يجعلنا نحكم على عدم أصالتها، وأنها نتاج لتأثيرات مختلفة على العقلية الإسرائيلية خلال التاريخ القديم كما سنشرح فيما بعد. والقرآن الكريم يصور لنا ديانة أنبياء بني إسرائيل على أنها ديانة عقلية ورافضة للخرافات والأساطير ومعتمدة على الوحي الإلهي الذي لا يتطرق إليه الأسطوري في أي معنى من معانيه. صحيح أن النقد القرآني لديانة بني إسرائيل يشير إلى تسرب عناصر وثنية إلى هذه الديانة ويظهر قصص أسطوري، وحدث انحرافات عديدة في المسيرة الدينية لبني إسرائيل. لكن يقابل هذا النقد القرآني للوضع الديني الإسرائيلي وصف إيجابي لديانة أنبياء بني إسرائيل فهم

المتلون للدين الصحيح في نظر القرآن الكريم. وهم إنما كانوا يدعون إلى إسلام سابق على ظهور الإسلام في التاريخ، فدعوتهم قامت على أساس التوحيد الخالص، وكانت جميعها دعوات عقلية تخاطب العقل الإسرائيلي القديم، وتستخدم معه الحجج والبراهين العقلية، وتحض على استخدام العقل في فهم الدين والوصول إلى حقائقه، وتدعو إلى التدبر والتفكير في أمور الكون والطبيعة من أجل الوصول إلى حقيقة الخالق المديبر للطبيعة والكون. والمقارن لمادة القرآن الكريم عن بني إسرائيل والمادة الواردة عنهم في التوراة يلاحظ مباشرة اختلاف اللغة الدينية المستخدمة حيث يستخدم القرآن الكريم لغة دينية مباشرة لا تحتل التاول وتخلو من الرمز. كما يخلو القصص القرآني الفاص بيني إسرائيل عن مثيله في التوراة من الحشو الأسطوري، والميل إلى التعبير الخرافي واستخدام القصص الدينية استخداما عنصريا لخدمة أهداف قومية، وخلق القصص المناسب لدعم هذه الأهداف، والخط الواضح بين التاريخ والدين، واستخدام الأول لخدمة الثاني إلى غير ذلك من الوسائل الأسطورية والتاريخية التي دعمت بها القصة الدينية في التوراة.

إنّ هناك عاملان من العوامل الهامة التي أدت إلى ودة ديانة بني إسرائيل إلى التراث الأسطوري للشرق الأدنى القديم وأخضا عنه: العامل الأول يخص باستمارة ديانة بني إسرائيل لصفة جوهريّة من صفات الديانات الوثنية في الشرق الأدنى، القديم الأ وهي صفة الطبيعة. وكانت كديانة توحيدية قد خلت من هذه الصفة. ولكن دخول ديانة بني إسرائيل لأسباب تاريخية في احتكاك بالديانات الوثنية الطبيعية المحيطة بها أدى بها

إلى الوقوع تحت تأثير هذه الديانات خاصة وأنها ديانات تابعة لحضارات قوية في المنطقة^(٥) وأول قرص هذا الاحتكاك وقعت لظروف اقتصادية أجبرت جماعة كبيرة من بني إسرائيل زمن يعقوب عليه السلام إلى الهجرة إلى مصر حيث عاشت هذه الجماعة ما يقرب من خمسة قرون كاملة في بيئة حضارية ديانتها وثنية طبيعية. ومما لا شك فيه أن التوحيد الإسرائيلى نخل في مرحلة من التدهور والنسيان، ووقعت الجماعة العبرية في مصر تحت التأثير الحضارى الدينى الشامل للمصريين لذا كانت دعوة موسى في مصر أساساً إلى بحث التوحيد من جديد في بني إسرائيل، ثم دعوة المصريين إليه بعد ذلك. وقد انتقل العديد من العادات الدينية المصرية القديمة إلى ديانة العبريين، بل نل قصة العجل الذهبي على أنهم وقعوا في عبادة بعض الآلهة المصرية القديمة^(٦)

وإلى جانب التأثير المصرى القديم وقع الإسرائيليين تحت التأثير الحضارى الكنعانى، وذلك بعد تمام خروجه من مصر، وبخولهم أرض كنعان في القرن الثالث عشر قبل الميلاد. ويستمر هذا التأثير الدينى الكنعانى لفترة طويلة من الزمن. ويكفى أن نذكر أن تأثير الثقافة الدينية الكنعانية على الإسرائيليين كان الموضوع الأساسى لنقد أنبياء بني إسرائيل في عصر النبوة الكلاسيكية، بداية من القرن الثامن قبل الميلاد وحتى القرن الرابع قبل الميلاد. فقد جاهدت حركة النبوة في بني إسرائيل جهاداً مريراً في سبيل تخليص عقائد الإسرائيليين من العناصر الوثنية الكنعانية ومن التأثير الكنعانى الذى بلغ ذروته في تخطي بعض ملوك إسرائيل الشمالية عن الإله يهو، ووقعهم في عبادة آلهة كنعانية.

ويأتى بعد ذلك تأثير منطقة بلاد النهرين على ديانة بني إسرائيل بداية من أحداث الغزو الآشورى لمنطقة إسرائيل في الشمال وحتى السبى البابلى، ومما نتج عن هذين الغزوين من تهجير لجماعات بني إسرائيل إلى بلاد النهرين، ووقوع هذه الجماعات تحت التأثير الشامل لحضارة وديانة بلاد النهرين، ويعتقد أنه خلال هذه الفترة الممتدة من القرن الثامن قبل الميلاد وحتى بداية العصر الفارسي عام ٥٢٨ ق . م انتقل إلى التراث الإسرائيلى القديم كل القصص الآشورى البابلى المرتبط بالخلق والتكوين والطوفان، والذى توجد له آثار واضحة في صفات التوراة وكان للعصر الفارسي أيضاً تأثيراته الأخرى خاصة الدينية حيث انتقلت إلى ديانة بني إسرائيل في فترة السبى البابلى ويعد عناصر إيرانية خاصة من ديانة زرادشت تبرز بشكل خاص في الأفكار المتعلقة بالبعث، وفكرتي الخير والشر، والمسيح المخلص وغيرها من الأفكار الحشرية الخاصة بعالم ما بعد الموت. هذا فضلاً عما أخذته ديانة بني إسرائيل من بيئتها الأساسية في المنطقة السورية والتي كانت معبراً لكل أساطير العالم القديم المثقلة بين بلدان مصر وبلاد النهرين وبلاد الأناضول وبلاد اليونان عبر المنطقة السورية، ومن خلال أهم شعوبها الكنعانيين والفينيقيين والآراميين وغيرهم.

وبالإضافة إلى العامل الطبيعي في ردة بني إسرائيل إلى التراث الأسطوري كان هناك العامل القومى الذى أدى إلى إعادة تحرير التوراة من وجهة نظر قومية خصوصية وهي وجهة نظر مضادة لطبيعة الدين التوحيدى الذى يحض على الاعتقاد في عالمية الإله الواحد وعالية الدين المنبثق عن التوحيد. ففي التوحيد

الشخصيات الدينية الإسرائيلية إلى شخصيات شبه أسطورية، وطلعت النزعة القومية على هذه الشخصيات وغطت على شخصيتها الدينية، وتوصل الأنبياء في التراث الإسرائيلي إلى أبطال قوميين وفقدوا شخصيتهم النبوية، وارتبطوا بالتراث الإسرائيلي كشخصيات عرقية لها أهمية سياسية تاريخية، وأصبح الأنبياء الكبار يمثلون عصرًا من عصور التاريخ الإسرائيلي القديم أطلق عليه عصر الآباء. وواضح أن التسمية تركز على هذه الشخصيات النبوية كآباء أو أجداد لبني إسرائيل وتذكرهم بصفتهم القومية وبناتسابهم إلى بني إسرائيل لا برسالتهم الدينية ودعوتهم النبوية.

ونظرة إلى سيرة موسى عليه السلام في التوراة تعطي صورة واضحة لما نعنيه بسيطرة النزعة القومية على الفكر الإسرائيلي وردة هذا الفكر إلى المنايع الأسطورية يستقى منها أفكاره للتعبير عن هذا الاتجاه القومي في الدين لموسى التوراة يظهر في صورة بطل قومي مخلص لجماعته بني إسرائيل من اضطهاد فرعون مصر، وأحاطته بعدد ضخم من الأساطير التي تقوى هذا الاتجاه القومي والصراع بين موسى وفرعون في الوصف التوراتي ليس صراعًا دينيًا في المقام الأول، ولكنه صراع سياسي، بل هو صراع بين قوميتين ممثلهما موسى وفرعون، والمعجزات التي تم تأييد موسى بها إلهيا فهمت على أنها أعمال بطاوية لإلهة الإسرائيلي لإتقان جماعته الخاصة من العبودية المصرية، وما يقال عن موسى ينطبق على غيره من الشخصيات النبوية الهامة فقد أحبط داود وسليمان بالمشات من الأساطير التي تمجدهما كشخصيتين إسرائيليتين قوميتين، وتم التركيز تركيزًا مباشرًا على صفات الملك

تنتهي كل مظاهر الخصوصية لأن الإله الواحد إله منزه عن الخلق والطبيعة ولا تربطه بشريحة معينة من خلقه أية علاقة خاصة. وخطورة النزعة القومية في اليهودية التي تطورت على أساس من التفسير القومي للتوراة تظهر في ردة القوم إلى فكرة الإله القومي التي انتشرت في الديانات البدائية الوثنية، وأخذ الإله الإسرائيلي صورة الإله القبلي الذي تنحصر عبادته في قبيلته أو عشيرته التي يدخل معها في علاقة عرقية تجعله إلهًا خاصًا حاميا للعشيرة، ومدبرًا للأمور، ومنتقمًا من أعدائها. وكانت فكرة العهد هي ثمرة هذا الاتجاه القومي في ربط الإله بالجماعة (٧) حيث اعتقد في عهد مقطوع بين الإله وجماعة بني إسرائيل وسمى الإله بإله إسرائيل تشبها بالآلهة القومية المحيطة بالإسرائيليين كآلهة مواب وعمون وغيرهم. ويصبح الإله الإسرائيلي الخاص مسئولًا عن الخلاص الخاص بجماعته ضد الجماعات الأخرى المحيطة بآلهتها الخاصة بها.

هذان العائلان الطبيعي والقومي معتبرهما مستويين عن ردة التراث الإسرائيلي إلى التفكير الأسطوري فالعودة إلى الطبيعة من خلال التأثر بالديانات الوثنية المحيطة في الشرق الأدنى القديم أدى إلى تسرب عناصر وثنية بمادتها الأسطورية إلى التراث الديني الإسرائيلي، وتظهر أحيانًا في صفات الإله الإسرائيلي وفي المواسم والأعياد الدينية المرتبطة بالطبيعة وما تشتمل عليه هذه المناسبات من طقوس دينية غامضة يعبر عنها بلغة دينية أسطورية. وقد وصل الأمر هنا إلى ثورته في عبادة آلهة وثنية طبيعية مأخوذة عن الديانة المصرية القديمة أو عن ديانة الكنعانيين. أما النزعة القومية فقد كانت تبعًا وموردًا جديدًا للتفكير الأسطوري حيث تحولت

فيهما. واتزوت صفة النبوة جانباً، ولم تعد لها أهمية تذكر في سيرتيهما في العهد القديم إلى الحد الذي يستعين فيه كل منهما بنبي أو راء يتنبأ له بمستقبل الأحداث.

وإلى جانب صيغ الشخصيات النبوية بالصيغة الأسطورية الناجمة عن النزعة القومية فتح باب القومية مجالاً هاملاً للإبداع الأسطوري لدى الإسرائيليين في فكرة قومية جديدة هي فكرة المسيح المخلص التي نشأت في الأصل كفكرة دينية، ثم سرعان ما تحولت تحت ضغط الفكر القومي إلى فكرة سياسية قومية. فالمسيح المخلص لم يعد ينظر إليه على أنه شخصية محققة للخلاص الديني بل ترجمت وتغيّفته ترجمة سياسية فأصبح منوطاً بتحقيق الخلاص السياسي لجماعة بني إسرائيل. وقد حيكت المئات من الأساطير حول شخصية المسيح المخلص في وتجليته الدينية والسياسية من بينها الأساطير التي تصعد مواصفات المسيح المخلص.

الهوامش

(١) يضم بعض علماء الحضارة اليونان إلى بلدان الشرق الأدنى القديم معتبرين الثقافة اليونانية ذات أصول مأخوذة عن فكر الشرق الأدنى القديم. انظر:

Cyrus Gordon, The Ancient Near East, & Co. N., Y., 1965, pp. 15, 101.

(٢) هذا لا يعني اختفاء الأسطورة عند اليونان بعد انتصار العقل، بل على العكس لقد تطورت ووصلت إلى أقصى مستوى لها وأصبحت إلى جانب الفلسفة المكونين الأساسيين للحياة. انظر: S. Moscati, p 330

(٣) محمد خليفة حسن الدالات التاريخية والدينية لسميات: عبري - إسرائيلي - يهودي في كتاب دراسات في تاريخ وحضارة الشعوب السامية القيمة القاهرة ١٩٨٥

وأشراطه وطبيعة الخلاص الذي يحققه. إلى جانب العديد من الأساطير التي تصف الشخصيات التي ادعت أنها المسيح المخلص في التاريخ الإسرائيلي. وعموماً أركزت فكرة المسيح المخلص والعهد الميثاقاني الخيال الأسطوري عند اليهود عبر المصور خاصة إذا وضعنا في الاعتبار طول فترة الاعتقاد في قدوم المسيح المخلص عند اليهود. والتي زادت على ألفين وخمسمائة عام منذ ظهورها وإلى يومنا الحالي حيث لا يزال اليهود في حالة انتظار لقدومه وقد أضفت الأزمنة التاريخية المتغيرة وما ظهر فيها من أزمات يهودية مواصفات وشروط جديدة على شخصية المسيح المخلص. وفسرت هذه الشخصية في العديد من الاتجاهات وفقاً للاعتقادات المختلفة للفرق والمذاهب اليهودية إلى عصرنا الحديث هذا فضلاً عن التفسيرات التي نشأت حول المسيح المخلص في الديانة المسيحية، وفي شكل مستقل عن صورته في الديانة اليهودية.

(٤) يزكك روبرتسون سميت أن الإسرائيليين القدامى وجدوا صعوبة كبيرة في الحفاظ على دينهم بعيداً عن تأثير الأمم المختلفة. بل إن الكثيرين منهم لم يجدوا فارقاً كبيراً بين عقيدتهم وعقائد جيرانهم الوثنيين وسقطوا بسهولة في الأخذ بديانات وثنية للكنعانيين وغيرهم في التراث الديني والطقوس أجد العوامل الأساسية وراء هذا التأثير. انظر: W Robertson Smith, the Religion Of The Semites, Schocken Books, N.

Y. . 1972, P. 4.

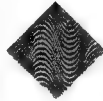
(٥) جيمس فريزر الفولكلور في العهد القديم ترجمة د. نبيلة إبراهيم. مراجعة د. حسن طاطا.. جزآن . الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٧٧.

Theodor Reik, Pagan Rites in Iudaism, the Noonday Press, Forrer Straus and Co New York, 1946.(٦)

(٧) يقول موسكاتي إنه في عالم الشرق الأدنى القديم وهو عالم أسطوري فقط إسرائيل هي التي أخذت مواقفًا مضاداً من الأسطورة ولكن إسرائيل خلقت لنفسها أسطورتها الخاصة بإلهها الداخل معها في عهد. وأن العقل لم يستقل بنفسه استقلالاً تاماً عن الأسطورة إلا عند اليونان. انظر:

S Moscati, the Face of the ancient Orient, P. 329.





هكذا هكذا في امتداد سهوي

١ - الخيط

النساء الوحيدات يبيكين داخل مقهى «رابيللو»
 النساء الوحيدات فوق مقاعدهن،
 الوحيدات،
 مثل غمام الحريف،
 وكنت أنقل خطوي
 واختار لي مقعداً مطرقاً
 لأرى عزلي بينهن..

.....

.....

!.....

النساء الوحيدات يدفعنني
لأواجهني بالسؤال القديم:
إلى أين تذهبُ بي دَوْرَةُ الأرضِ؟
أصعدُ أنا
وأهبطُ أنا
ولا شأنَ لي
في اختيار الهواءِ وأرجوحتي
حاجتي
لم تعدُ
حاجتي!
والنساء الوحيدات يشربنَ قهوتهنَّ
بصمتِ مدائنَ مفتوحةٍ،
لأُحرِكنَ شيئًا سوى
رنةِ الذكرياتِ يُسَلِّسُنَهَا

قَطْرَةٌ

قَطْرَةٌ

فَوْقَ خَدِّ الْبَلَاطِ الصَّقِيلِ،

.....

!.....

فَرَدْتُ بِدَوْرِي كِتَابِي

فَرَدْتُ أَمَامِي الدَّقَاقِ وَالسَّنَوَاتِ،

وَأَحْصَيْتُنِي فِي بَسَاتِينِ صَادِ الثَّلَاثَةِ،

أَحْصَيْتُنِي جَيْدًا فِي التَّرَاتِيلِ،

أَيُّ إِجَاصٍ قَطَفْنَا

وَأَيُّ أَقَاصِي رَشَفْنَا

وَهَا أَنَذَا فِي الْأَخِيرِ،

الرُّوَاقُ يَضِيقُ،

الْقَرْنَقُلُ يَخْسِرُ بِهَجْتِهِ فِي الْكَمَانِ،

أَقُولُ لِنَفْسِي: الطَّرِيقُ غُبَارٌ،

وَلَا أَثْرَ لِيَعُودَ إِلَيْهِ الْمُهَاجِرُ،

حَتَّى يَقُولَ رَجَعْتُ

أَنَا

وَتَرُّ

وَانْقَطَعْتُ!

وَالنِّسَاءُ الْوَحِيدَاتُ يَخْلَعْنَ بَعْدَ قَلِيلٍ،

مَعَاطِفَ وَحَدَثِهِنَّ،

وَيَتَزَكَّنُهَا فِي «رَابِيلُو»

إِلَى شُرَفَاتِ لَهْنٍ مُزَنَّرَةٍ بِأَوَانِي الزُّهُورِ،

وَأَسْمَاءِ عِشَاقِهِنَّ الْبَعِيدِينَ،

يَسْتَيْقِظُونَ،

رَوَائِحُ تَشَالُ حَوْلَ خَوَافِ الْأَسْرَةِ

أَوْ فِي بَرَاوِيزَ تَحْتَلُّ جُدْرَانُ أَيَّامِهِنَّ،

الْوَحِيدَاتُ لَسْنَ الْوَحِيدَاتِ،

خَيْطُ الْحِكَايَةِ، لَيْسَ النِّسَاءُ الْوَحِيدَاتِ،

خَيْطُ الْحِكَايَةِ إِيقَاعُ هَذَا الْبَعِيدِ

وَكَأَنَّا خَارِجِي، نَازِحًا وَمُقِيمًا

أَجْرَدُنِي
مِنْ ظِلَالِ
النَّشِيدِ

٢ - الفارق في الحب

بِتُّ لَا أَعْرِفُنِي،
- قَالَ -

أَنَا الْفَاسِقُ وَالْفَاتِكُ بِالرَّيْعِ الْحُدُودِيَّةِ،
نَهَابُ اللَّذَائِذِ،
أَنَا لَا أَرْتَوِي
مِنْ دَنَانِ حَبِيبِي!

أَمْ أَنَا الْعَاشِقُ الْمُتَهَالِكُ،
أَدْرِكُ أَسْرِي
فَأَسْرِي
إِلَى حَتْفِ رُوحِي

وَأَرْفَعُ كَالسَّارِيَاتِ ذُنُوبِي ۝١٩

لَيْسَ يُنَجِّي دَمِي
مَنْ بَوَّاعَتْ هَذَا الشَّجَى

أَنْ أُسَوِّرَ حَوْلِي الْقَضَاءَ،
فَمَا مِنْ فَلَاتٍ،
وَمَا مِنْ فَلَاةٍ،
تَلُمُ كُرُوبِي

حُزْنُ قَلْبِي عَمِيقٌ،
وَأَذْهَى طُيُورِي تَلُوبُ هَذَا
فِي الْمَدَارِ الرَّحِيبِ
مَا الَّذِي يُتْرَلْنِي مَتْرَلَةً الْمَا بَيْنِ
مَرَهُونًا لِهَذَا الْبَيْنِ،
لَا أَصْحُو

وَلَا يَغْفُو
عَلَى الْيَاسِ وَجَيْبِي

هَلْ أَنَا السَّالِكُ وَحْدِي
بَيْنَ أَفْلَاكِ السَّمَاوَاتِ،
الْمُغْنَى فِي الزَّمَانِ الْخَطَأِ،
الْغَارِقُ فِي الْحُبِّ إِلَى شَوْشَةٍ أَحْزَانِي،
فَلَا أَلْوِي عَلَى شَيْءٍ،
وَيَلْوِينِي نَصِيْبِي

بِتْ لَا أَعْرِفُنِي - قَالَ -،
وَلَا أَنْشُدُ فِي دَارِ نَشِيدِي
مَقْعَدًا
أَوْ شُرْفَةً أَشْرَفُ مِنْهَا
لِأَرَانِي وَحْيِي
هَكَذَا

هَكَذَا

فِي امْتِدَادٍ سُهَوِيٍّ!

٣- السَّاعَات

طَوِيلَةٌ هِيَ السَّاعَاتُ فِي غِيَابِهَا

طَوِيلَةٌ،

وَشَوَكُهَا طَوِيلٌ

أَنْفَقْتُ عُمْرًا لَيْسَ بِالْقَصِيرِ،

فِي رَحَابِهَا

وَلَيْسَ بِالْقَلِيلِ

أَنْفَقْتُ عُمْرًا كَامِلًا

وَكَانَ صَوْتُهَا حَمَامَةً

وَكَانَ أَرْخَبِيلٌ

فَهَلْ أَضَاعَنِي الدَّكِيلُ!

طَوِيلَةٌ مِنْ رَقْدَةِ السَّرِيرِ،
حَتَّى مَطْلَعِ النَّهَارِ،
وَأَرْتِعَاشَةِ الْأَصِيلِ

طَوِيلَةٌ هِيَ السَّاعَاتُ فِي غِيَابِهَا
طَوِيلَةٌ مِنْذُ التَّقِينَا
عِنْدَ دِجْلَةِ الْعَلِيلِ

وَطَوَّحَتْهُ بِالشَّدَى
وَطَوَّقَتْ بِالْمُسْكِ أَيَّامِي
وَرَأَحَتْ فِي تَفَاصِيلِي تَسِيلُ

شَهْدًا
وَكُمُتْرَى
وَأَتَيْتُ مِنَ الْبَلُورِ،
تَطْفُحُ بِالزَّيْبِ الْحُلُورِ مَقْطُورًا

وَتَرَشَّحُ زَمْجِيلٍ
طَوِيلَةٌ وَهَآ أَنَا
بَعْدَ سَنِينَ الصَّنْدَلِ الْحَرَّاقِ،
أَعْرِفُ السَّبِيلَ.

٤- طرق المشاة

غَزِيرٌ يَوْمَنَا،
وَعَزِيرَةٌ فَوْقَ الْحَدِيقَةِ هَذِهِ الْأَمْطَارُ
أَجُوسُ الْيَوْمِ خَلْفَ رَوَاحٍ كَانَتْ
وَأَسْأَلُ ذَا الْمَكَانِ وَذَا الْمَكَانِ:
أَمَّا خَطَّتْ بِنْتُ الْجَلِيلَةِ هَامَنَا،
أَوْ أَرْسَلَتْ أَنْجَارًا!

بَيْنَمَا أَنَا وَاقِفٌ
لَا يَنْطِقُ الْهَاتِفُ
وَالصَّمْتُ فِي الْمَقْهَى
يَزِيدُنِي قَمَرَهَا

غَزِيرٌ يَوْمَنَا

وَعَزِيرَةٌ تَلِكَ الْمَوَاقِلُ الَّتِي انْتَحَرَتْ

عَلَى الْغَيْتَارِ، وَالْغَيْتَارِ

تَقَطَّعَ فِي أَنْبِنِ الرِّيحِ،

لَا الصَّلَوَاتُ تُرْجَعُهُ،

وَلَا عَزَفُ الْمَوَاجِعِ،

يَبْعَثُ الْأَوْتَارُ

وَأَدُورُ حَيْثُ أَدُورُ
مَا مِنْ جُنُونِي مَنَاصُ
عَيْنَيَّ حَوْلَ السُّورِ
وَيَدَايَ فِي الْأَقْفَاصِ

غَزِيرٌ يَوْمَنَا،

وَعَزِيرَةٌ فَوْقَ الْحَدِيقَةِ هَذِهِ الْأَمْطَارِ

غَزِيرٌ يَوْمَنَا،

وَعَزِيْرَةٌ طُرُقُ الْمَشَاةِ،

إِلَى هِلَالِ الدَّارِ.

الشَّمْعَةُ انْطَفَأَتْ
وَلَا أَرَى الظِّلْمَةَ
وَالرَّحْلَةَ ابْتَدَأَتْ
وَأَنَا بِلَا حِكْمَةٍ!

الورق الأصفر

هى لا تعرف بالتحديد ما الذى جعلها تستعيز عن الكلام بكتابة الخطابات. هذا يعنى أنها أصبحت صامتة. والعكس صحيح. تتحدث - دائماً - عن كل الأشياء تصحك وتسخر وتغضب وتمتعض وتعارض - كثيراً ما تتشاجر وتدمغ الأماكن دائماً بحالتها المزاجية. تتحدث دائماً - عن كل الأشياء ما عدا تلك التى تجعلها هذه المرأة بالتحديد. أشياء لا تجد سوى الورق. هو أكثر الأماكن أمناً لتلك الأشياء.

كان الورق يعرف فريد لها الجميل ويساعدها على ترتيب الكلمات وتقطيع الجمل وتجميل الآلام حتى إنها تنسى فى النهاية أن ما تكتبه ليس إلا خطاباً. ولكنها مازالت لا تعرف لماذا حدث هذا، خوفاً أم ثقة؟ لا يهم.

عندما فكرت أنها ربما تحاول استعادة فرحتها الطفولية بأول خطاب غرامى يصلها فزعت من هذا التفسير. لقد تخطت الثلاثين ولم تعد فى سن يسمح بتفسيرات المراهقة. واذك قررت أن تتوقف عن الشرح الدائم لنفسها لأنها لابد أن تكمل خطاباً بدأت فى كتابته منذ يومين!

كل الخطابات كانت تكتبها على ورق أصفر بقلم أسود بدون مسودة. هكذا علمها. واشترى لها الآلآم السوداء وقال لها إن الكاتب الموهوب لا يكتب مسودة ولابد أن يكون خطه صغيراً وأنيقاً. وهو الوحيد الذى ينادى خطاباتها بخطابات أجمل... بل هو الذى بدأ بالكتابة ويوم أعطاهما أول خطاب أقسم لها «بشرقه» أنه لم يفعل هذا مع امرأة من قبل. وعرفت

يومها أنه يتفوق عليها في الكتابة وهي التي كانت تفخر بقدرتها على كتابة ما لا يكتب. ولا تذكر من خطابات الكثرية سوى «رايت القاهرة في عينيك» تعرف أن عينيها واستمتان تستوعبان القاهرة وأهلها وأماكتها ورائحتها واستوعبته هو أيضاً. حدثت أشياء كثيرة تذكر بعضها وتتناسى البعض الآخر، ولم يبق منه سوى بعض خطابات وبعض زيارات في أحلام ليلية والورق الأصفر الذي لا تكتب إلا عليه.

وهكذا أصبحت تعرف الآخرين من ردود أفعالهم تجاه خطاباتنا. ذلك الذي أحبته وكان لا يسمعها، كتبت له خطاباً وأرسلته بالبريد ولم يصل! سألها عما كان فيه فقالت «كلام كالذي نحاول قوله» فقال «غير مهم إذن» شادرت فوراً ولم تعد أبداً وهو لا يعرف حتى الآن لماذا ترفض العودة.

وكلما يمر زمان ومكان ترى في خطاباتنا حروفاً جديدة فتتعرف على نفسها أثناء الكتابة. وأعجبتنا اللعبة فقررت أن تكون المرسل والمرسل إليه. تنازلات عن فكرة الرد على الخطابات ولكنها ظلت متمسكة بالكتابة على الورق الأصفر.



عنوان هذا البحث ينطوي على مصطلحات ثلاثة في حاجة إلى تحديد وهي: الزمان والتكفير والثقافة.
ونسأل: ما الزمان؟

ونجيب بأن تحديد من تحديد نوعه. ذلك أن ثمة زماناً لاهوتياً وزماناً إنسانياً. والذي يعنينا هنا هو الزمان الإنساني وهو على ضربين: زمان حي و زمان لحي. الزمان الحي معاش جوائياً ولهذا فهو كيف وبالتالي فهو ذاتي ولا يقبل التجزئة. والزمان اللحي مطروح برائياً. ولهذا فهو كم. ومن هنا ارتبط هذا الزمان بالحركة. وقد تناول كل من افلاطون وأرسطو هذا الارتباط بالتحليل. فالزمان، عند افلاطون، لا يوجد إلا مع الحركة. ولهذا فالمثل ليس لها زمان لأن ليس فيها حركة، إذ هي ثابتة. أما الزمان، عند أرسطو، فيبدو وكأنه حركة، ولكنه ليس كذلك لأن الحركة خاصية المتحرك في حين أن الزمان مشترك بين الحركات جميعاً. ثم إن الحركة قد تكون سريعة وقد تكون بطيئة. أما الزمان فزاتب ليس له سرعة. على أن الزمان وإن لم يكن حركة فهو في رأي أرسطو، يقوم بالحركة. والحركة لا تقوم إلا بمحرك. إذن الزمان على علاقة بالمتحرك. بيد أن للمتحرك قد لا يكون على شيء بأنه يتحرك. ومن ثم لا يكون على شيء بالزمان. والإنسان هو الكائن الوحيد من الكائنات الحية الذي يرى أنه يتحرك، ومن ثم فهو الوحيد الذي يعي الزمان. إذن الزمان يستلزم الوعي به^(١).

والسؤال إذن:

من أين يبدأ الوعي بالزمان؟

الزمان والتكفير في الثقافة العربية

إن تحديد البداية محكوم بثبات الزمان. والأناث ثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل. والرأي الشائع أن الأولوية للماضي بمعنى أننا نتحرك من الماضي إلى المستقبل، ومن ثم فالماضي هو السابق والمستقبل هو اللاحق. وحيث السابق واللاحق حيث مبدأ العلية. ذلك أن هذا المبدأ يدور على تحديد العلاقة بين السابق واللاحق حيث السابق هو العلة واللاحق هو المعلول. ونلمس شيئاً على ذلك يكون الماضي هو العلة والمستقبل هو المعلول.

وفي تقديرى أن المسألة ليست على هذا المنوال. فالماضي فى أصله مستقبل، أى هو مستقبل فات. ومعنى ذلك أن الماضي قد سكب من سمته الأساسية وهى أنه كان مستقبلاً وأنه لم يعد كذلك. ثم إن الفعل الإنسانى ينطوى على التأثير، والتأثير ينطوى على التغيير، والتغيير ينطوى على وضع وسائل لتحقيق غاية، والغاية مطروحة فى المستقبل، ومن ثم فالفعل غائى، ولأنه مستقبلى فهو رمز على النفى من حيث أنه رافض لواقع قائم، ورمز على الإيجاب من حيث هو محقق لواقع قائم، أى لواقع ممكن. ومعنى ذلك أن الواقع الممكن هو علة تغيير الواقع القائم، أى أن العلة مطروحة فى المستقبل، وليست مطروحة فى الماضي، ومن ثم فالعلة ذاتها هى مجال الإمكان، أى أنها لن تتحقق وإنما هى فى الطريق إلى التحقق. وهكذا ننتهى إلى أن الأسبقية للمستقبل وما ينطوى عليه من واقع قائم^(٦).

هذا عن الزمان فماذا عن الثقافة؟

إن الواقع القائم هو رؤية مستقبلية، أى أيديولوجيا. وإذا تحققت الأيديولوجيا فى الواقع غيرت الواقع القائم،

بمعنى أنها تحل محله فتصبح واقعاً قائماً، أى ثقافة. ثم تنزلق الثقافة إلى الماضي فتصبح تراثاً والتراث قد يتملق فيمتنع تغييره، ومن ثم يمتنع تكوين رؤية مستقبلية جديدة فينتفى المستقبل ولا يبقى سوى ماضى من غير فاعلية. وقد لا يتملق فيمكن تغييره، وتغييره ممكن بابتداع رؤية مستقبلية جديدة، أى أيديولوجيا جديدة تتفدى فى تكوينها بتأويل التراث ولكن ما التأويل؟

اجتزئ من التراث العربى ثلاثة مفكرين انشغلوا بالتأويل، واحذروا بانسغالهم هذا تأثيراً بالفا إن بالإيجاب أو بالسلب وهم: الغزالي وابن رشد وابن تيمية.

ألف الغزالي كتاباً بعنوان «قانون التأويل» انتهى منه إلى أنه من الأفضل الكف عن التأويل لأن الحكم على مراد الله ومراد رسوله بالغن والتضمن خطر لأنهما جهل، ومن ثم يرى أن عدم الحكم بهما أصوب وأسلم^(٧).

أما ابن رشد فيقبل التأويل ويعرفه بأنه «إخراج دلالة اللفظ من الدلالة الحقيقية إلى الدلالة المجازية»^(٨) ثم يشدد على ضرورة التأويل فيقول «نحن نقطع قطعاً أن كل ما أدى إليه البرهان وخالف ظاهر الشرع أن ذلك الظاهر يقبل التأويل»^(٩) وبعد ذلك يحذر ابن رشد من اتهام المؤول بالكفر فيقول «لا يقطع بكفر من خرق الإجماع فى التأويل»^(١٠)

فإذا تسألنا بعد ذلك عما هو التكفير أمكن القول بأنه خرق الإجماع. والإجماع هنا المقصود به فكر السلف، ومن ثم فالتكفير هو خرق السلف. والسلف رمز على رؤية ماضوية، وخرق هذه الرؤية كفر. والنتيجة

امتناع تكوين رؤية مستقبلية جديدة تغذي ذاتها بتأويل التراث فيُحتَفَ الآن الرئيسى من الزمان وهو المستقبل.

وجاء ابن تيمية بعد ابن رشد ورفض التأويل رفضاً قاطعاً لأنه مرادف للتحريف. يقول «إن التأويل تحريف الكلام من مواضعه كما ذمه الله تعالى في كتابه، وهو إزالة اللفظ عما دل عليه من المعنى» (٧). ثم يستطرد قائلاً: «إني عيلت من لفظ التأويل إلى لفظ التحريف لأن التحريف اسم جاء القرآن بضمه» (٨).

وتسبباً على تصدينا للمصطلحات الثلاثة: الزمان والثقافة والتكفير يمكن أن نحدث تعديلاً في موضوع المؤتمر* وذلك بتحويله إلى سؤال:

هل للثقافة العربية مستقبل؟

اجتزئ في الجواب عن هذا السؤال بذكر كتابين أحدهما للشيخ على عبد الرزاق والآخر للمصطفى به، في هذا المؤتمر وهو طه حسين.

الكتاب الأول عنوانه «الإسلام وأصول الحكم» وفي مفتحه يتحدث الشيخ على عبد الرزاق عن مسألة الخلافة فيرى أن للمسلمين فيها مذهبين: المذهب الأول أن الخليفة يستمد سلطانه من سلطان الله تعالى وقوته من قوته. والمذهب الثاني أن الخليفة إنما يستمد سلطانه من الأمة فهي مصدر قوته وهي التي تختاره. ثم يستطرد قائلاً: مثل هذا الخلاف بين المسلمين في مصدر سلطان الخليفة قد ظهر بين الأوروبيين وكان له أثر فعلى كبير في تطور التاريخ الأوروبي. للمذهب الأول يخلق مع ما

* المؤتمر الذي عقده المجلس الأعلى للثقافة حول طه حسين .

اشتهر به الفيلسوف «هوبز» من أن سلطان الملوك مقدس وحقهم سماوى، وأن المذهب الثانى يشبه أن يكون نفس المذهب الذى اشتهر به لوك. ومعنى ذلك أن الشيخ على عبد الرزاق يرى أن ثمة تماثلاً بين المسلمين والأوروبيين في الخلاف حول مصدر سلطان الخليفة أو الملك. فإما أن يكون المصدر إلهياً أو بشرياً وقد انعاز الشيخ على عبد الرزاق كما انعاز لوك إلى المذهب القائل بأن مصدر سلطة الخليفة أو الملك بشرى وليس إلهياً وهذا الانعياز، في حقيقته تأويل للنصوص دينية أجراه كل منهما في حدود عقيدته.

والسؤال إذن:

ماذا حدث لتأويل كل منهما؟

حدث بتر لتأويل الشيخ على عبد الرزاق عندما وجهت إليه تهمة التكفير وما يدل على هذا البتر أن الشيخ على عبد الرزاق قال في مقدمة كتابه «إنى لأرجو - إن أراد الله لى مواصلة ذلك البحث - أن أدارك ما أعرف في هذه الأوراق من نقص، ومع ذلك فإنه لم يستطع مواصلة البحث لأنه أدين وأخرج من زمرة العلماء وطرد من وظيفته أما لوك فلم يحدث له مثل ما حدث للشيخ على عبد الرزاق بل ترك يؤلف في تجذير العلمانية التي كانت ملامحها قد بدأت مع صدور كتاب كوبر نيكوس عن دوران الافلاك عام ١٥٤٢ صحيح أن النظرية لم يحدث لها أى بتر بل إنها على النقص من ذلك أسهمت في تطوير العلم تطويراً جذرياً في أوروبا ومن هذه الزاوية يمكن القول بأنه ليس ثمة تماثل بين العالم الإسلامى والعالم الأوروبى هذا عن الكتاب الأول فماذا عن الكتاب الثانى؟ يقول طه حسين في كتابه بعنوان

«في الشعر الجاملي» والذي صدر بعد عام من صدور كتاب الشيخ علي عبد الرازق: «أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكاوت للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث والناس جميعاً يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجسد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل والناس جميعاً يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفن يدم ظهر قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأنه قد جدد في العلم والفلسفة تجديداً فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربي القديم وتاريخه بالبحث ويجب عندئذ أن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يفسد هذا الدين يجب ألا نتقيد بشيء ولا ندعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح وهذه القاعدة الأساسية التي يذكرها طه حسين هي القاعدة الأولى في منهج ديكاوت والتي تنص على عدم التسليم بآية فكرة إلا إذا كانت واضحة ومتميزة وقد قيل عن هذه القاعدة إنها قاعدة ثورية لأنها نقلت أوروبا من العصر الوسيط حيث تحكم السلطة الدينية في العقل البشري إلى العصر الحديث بداية التحرر من هذه السلطة ومن أجل ذلك سمي ديكاوت «أبو الفلسفة الحديثة» أما طه حسين فبسبب هذه

الهوامش:

- ١ - مراد وهبة، فلسفة الإبداع، دار العالم الثالث، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٦٢.
- ٢ - مراد وهبة، مستقبل الأخلاق، الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٢٨ - ١٢٩.
- ٣ - الغزالي، قانون التناول، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٨.
- ٤ - ابن رشد، فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال، الجزائر ص ٣٤.

القاعدة اتهم بالكفر وفي عام ١٩٣٦ أي بعد عشر سنوات من صدور كتاب طه حسين، أصدر محمود محمد شاكر كتاباً عن المثقبي يؤكد فيه كُفر طه حسين ولكن تحت شعار «التفريغ الثقافي» وهو شعار استخلصه من قضية القديم والجديد التي اثارها طه حسين فقد طالب محمود شاكر بحذف هذه القضية لأنها تفخس إلى شيئين ظاهرين: ميل ظاهر إلى رفض القديم والاستهانة به وميل سافر إلى الغلو في شأن الجديد ثم استطرده قائلاً: إنه إذا لم تحذف هذه القضية فالبديل هو التفريغ الثقافي.

وفي أواخر السبعينيات من هذا القرن بزغت الأصوليات الدينية في البلدان العربية وهي تتميز بإنكار التأويل والالتزام بحرفية النص الديني وبعد ذلك أصبح من الميسور توجيه التكفير إلى المثقف العربي بل قتله.

وتأسيساً على ذلك كله يمكن القول بأنه إذا كان التكفير نوعاً للتأويل، وإذا كان نفي التأويل يعني نفي تغذية الرؤية المستقبلية فبأن الرؤية المستقبلية ذاتها لا يمكن تأسيسها، وبالتالي ينتفي المستقبل وإذا انتفى المستقبل هل يحق لنا القول بأن الثقافة العربية بلا مستقبل؟ هذا هو السؤال، بل أعتقد أنه السؤال العمدة في مؤتمر عنوانه «مستقبل الثقافة في مصر»

٥ - المرجع السابق ص ٢٥.

٦ - المرجع السابق ص ٢٧.

٧ - سيد الجبيلي، مناقرات ابن تيمية مع فقهاء عصره دار الكتاب العربي بيروت ١٩٨٥، ص ١٢.

٨ - المرجع السابق، ص ٦٣.

إيزاك فانوس



إحياء
فن
الأيقونات

ج. ط.

إيزاك فانوس وفنه إحياء الأيقونات

يعرف رجال الدين أنه الأيقونة هي لغة العبيد ، ولذا أصبحت هي
إنجيل الأقباطية مع عامة المؤمنين ، وبقيت كتاباً مفتوحاً أمام عيونهم
الذين لا يجيدون قراءة الكلام ؛ أما الذين يجيدون القراءة فهم المؤمنين
- وهم من غير المؤمنين - فقد عثرت الأيقونات في أعينهم عينا
للتنوع الفني تتمتع فيه الحياة الجمالية بالى فحة إلى الإلهام ؛ وربما
كان هذا هو السر وراء خروج الأيقونات منتصرة من الحروب الطويلة
التي رأت في العصور الوسطى ظهوراً جدياً بين أعداء الأيقونات وأنصارها ؛
ولم يكن تأشير الفن اليوناني الدنيوي بروحه الإنسانية ، بعيداً عن هذه المعرفة
لم تكن الكنيسة القبطية بحاجة إلى عدد من الفن اليوناني ، وفي ورشة
الكهنة القروية التي ملأت هدران المحابر والمقابر ^{وأشياءها} ~~أشياءها~~ صدى وتمايل
، وعلمت الكهنات القديمة كيف تصل بين الروحي والمادي بين المقدس
والدنيوي ، بين الدين والفن ، ولحسن حظ الكنيسة القبطية - ولعلنا
نخبر بالطبع بالتبسيط - أن الأيقونات بمنزلة عما دار من الغرب مع
مهرب حول الأيقونات ، وهذا علم بارز من معالم الخصوصية القبطية .
إيزاك فانوس مثل على معاصر على هذه الخصوصية في مجال
الفن القبطي المعاصر ، فهو مصور ومترجم مجيد الدراسات القبطية

السابع للكاندراثة الأثرية بالقسمة بالقاهرة ، ومنه يَزرُ مرصمه في
مقر الكاندرية بالعباسية الآن ، يجد ورشة عمل تشبه ظلية لـنخل
فني تتجمع بالفنانين والحرفيين المتخصصين من الفسيفساء أو لـسج
أو التصوير أو غير ذلك من الفنون القبطية ؛ ويسير إيزاك فانوس
على هذا الفرع بالاضافة إلى اشتغاله بإبداعاته الفنية الخاصة التي
وتفقد على مرقة جليلة معددة ، هي : منه إحياء الأيقونات .

استطاع إيزاك فانوس أنه يقدم طوبى الأيقونات أعمالا
رائعة بفضل الآن من الولايات المتحدة وكندا وبريطانيا وغيرها
من الملاجئ التي تعيش في جبالها تبطين كبيرة ؛ وهو من هذه
الأعمال مرسية تعاليد لم تنقطع ، ولكن في الوقت نفسه لم تجدد ولم
تخضع لقواعد فنية صارمة ، اللهم إلا ما يمليه المربع الذي يدور
من خلاله الأيقونة وتعمل على تجديده عاود فيه من قصص وأحداث
إيزاك فانوس لا يحاكي الأيقونات القديمة ولا يترك نفسه للإغواء
تقليديا ، بل يجتهد لكي يضيف من ثقافته المعاصرة ورؤيته الخاصة ،
ومن يشاهد أيقوناته يستطيع أن يعرف على عناصر تأثيرية وتلحينية
واضحة ، سواء من تصميم الأيقونة أو توظيف الألوان أو توزيع الخلفيات
؛ نحن لسنا لادنه أمام مجرد فني خالص ، بل نحن أيضا أمام من خلق معاصر
يتحاطب إحسانا الجمالي كما يتحاطب عواطفنا الدينية .





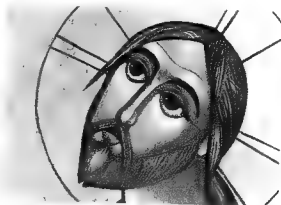














قاسم عبده قاسم

ثمة فرع من فروع الأدب الدينى اليهودى يسجل النوازل والكوارث التى حلت بالجماعات اليهودية عبر العصور، كما يسجل أسماء ضحايا الاضطهاد التى حلت باليهود، ذلكم هو الفرع المعروف باسم أدب الشكوى الذى يحتفل به اليهود كثيرا، والذى يكون شطرا كبيرا من التراث الأيى اليهودى عامة.

وقد حظيت فترة الحروب الصليبية بنصيب وافى من أدب الشكوى اليهودى، إذ قامت جماعات يهودية أوربية كثيرة بكتابة نوع من المذكرات memorbuch لكى يقرأوا منها فى صلواتهم أسماء أولئك الذين قتلهم الصليبيون فى مدن وادى الراين وشمال غرب أوروبا قبل رحيلهم إلى الشرق، وعلى الرغم من أن هذه المذكرات بدأت أصلا لتسجيل ضحايا الصليبيين، فإنها سجلت ضحايا الاضطهادات اللاحقة وظلت تشكل جزءا أساسيا فى كتب الصلوات عند الطائفة اليهودية الألمانية حتى منتصف القرن التاسع عشر^(١). وقد جمعت قطع كثيرة منها فى المجموعة المعروفة باسم elegies التى تضم التراث الخاص بالطائفة الفرنكو - المانية، على حين بقيت بعض أجزاءها على حالتها المخطوطة.

والحوالية التى تتخذها محورا لهذه الدراسة تعتبر مثالا لهذا النمط من الأدب الدينى اليهودى، أعنى أدب الشكوى، وهى معروفة باسم مذكرات ماينس Le me-morbuch ويوحى الاسم بأنها ليست حوالية بالمعنى الاصطلاحي فهى تدور حول أبناء الطائفة اليهودية فى مدينة ماينس الألمانية من حيث تفرعاتهم وهباتهم للسبناجوج أو المعبد، وما قدموه من أموال لصندوق الفقراء، أو لرعاية مدارس الطائفة ومقابرها.

الاضطهاد

الصليبي

ليهود أوروبا

بين الحقيقة والأسطورة

وهذه الكتب أو السجلات الخاصة التي عرفت في اللغة الألمانية باسم *Memorbuch* أي المذكرات، وكانت تحفظ في المعبد، كما كانت تضم في طياتها أيضا أسماء الرابينين البارزين في زمانهم، وبعض الدراسات التلمودية التي تحظى بتقدير أبناء الطائفة الرابانية اليهودية، فضلا عن أسماء شهداء الطائفة على مر العصور (٧). هذه المذكرات التي سجلت حوادث الاضطهاد الصليبية للجماعات اليهودية في إقليم الراين سنة ١٠٩٦، لتكون مادتها الأصلية، تدل بأن كاتبها يعكس فخر جماعة ماينس بماضيها وتضحياتها الحاضرة في سبيل الرب وشعبه المختار (٨).

ومذكرات ماينس، هذه تتناول بإيجاز شديد سير حركة الاضطهاد الصليبية ضد اليهود في مدن إقليم الراين في ربيع وصيف ٤٨٥٦ من الخليفة أي سنة ١٠٩٦ ميلادية، وهي الفترة التي شهدت بداية خروج الحملة الصليبية الشعبية بقيادة بطرس الناسك وجوتشك وفولكمار وأميكو، الذين قادوا عمليات الهجوم على الجماعات اليهودية باستثناء بطرس، وهنا ينبغي أن نشير إلى أن الحوادث اليهودية في المعصور الوسطى تقتصر بصفة عامة إلى التعديد القليل لتواريخ الاضطهاد وأماكنها. ومذكرات ماينس تصومض هذا النقص، لأنها تمدنا بالتواريخ والأسماء والمثل منذ سنة ٤٨٥٦ من الخليفة (١٠٩٦م) حتى سنة ٥٠٤٦ من الخليفة (١٢٨٩م)، أي أنها تغطي الفترة الزمنية التي حدثت الحركة الصليبية في إطارها، هذا هو الجزء الأصلي في المذكرات التي لم تكن تضم سوى أسماء من ماتوا ضحية الاضطهاد الصليبية أصلا، ولكن هذه

المذكرات زينت في القرون التالية لتعمق من النغمة المساوية في التاريخ الخاص بالطائفة اليهودية في ألمانيا. وفي بعض الأحيان كانت قوائم القتل طويلة بحيث يستحيل إثباتها، فيكتفى قادة الجماعة بإثبات أسماء المدن التي شهدت الاضطهاد بدلا من أسماء الأشخاص (٩).

وعلى أية حال، فإن «مذكرات ماينس» ليست هي المصدر اليهودي الوحيد الذي يرتبط باضطهاد الصليبيين ليهود أوروبا. فهناك الرابي العيازي بن ناثان الذي كتب رسالة تاريخية قصيرة عنوانها «اضطهادات سنة ٤٨٥٦ من الخليفة» كما أن مؤرخا يهوديا مجهولا ترك رسالة معاملة بعنوان «الاضطهادات القديمة» Les an-ciennes Persecutions، كما كتب أفرام البوني Ephraim de Bonn كتابا تناول فيه ما أنزله الصليبيون من اضطهادات بالجماعات اليهودية الأوروبية إبان الاستعداد لرحيل الحملة الثانية التي كانت بمثابة رد الفعل الأوربي على استرداد المسلمين بقيادة الزنكبين للرها (١٠).

وتحدثنا «مذكرات ماينس» عن المذابح التي جرت على اليهود في سباير *Spire*، وروس *Worms* وكولون *Cologne*، وماينس *Mayence* كما تمدنا بأسماء كثيرين من اليهود الذين ماتوا في بلوا وعيتز وتروى وويسمبورج (١١). وعلى الرغم من أن هذه المذكرات تغطي فترة الحركة الصليبية وما بعدها، كما أسلفنا القول، فإننا سنقتصر اهتمامنا على حوادث الاضطهاد التي وأكبت للحملة الأولى، والقسم الذي عرف منها باسم «الحملة الشعبية» على وجه الخصوص.

عن فكرته الجديدة لشن حملة عسكرية تحت راية الصليب لتحرير قبر المسيح من أيدي المسلمين. وعلى الرغم من أن نص خطبة أريان الحقيقي لم يصلنا، فقد وصلنا عنه خمس روايات أساسية (٧) فضلاً عن روايات أخرى أقل أهمية. وتطمينا هذه الروايات الخمس، ورواية روبرت الراهب بالذات، انطبعا بأن الخطبة كانت من البلاغة والحلق بحيث لامست كل الدوافع التي كانت يمكن أن توجد في وجدان سامعي البابا.

وقد كانت استجابة نبلاء الغرب لدعوة البابا أريان الثاني متوقعة إلى حد ما، ولكن أحداً لم يكن يتنبأ برد فعل العامة. لقد انعقد مجمع كليرمون في أواخر نوفمبر ١٠٩٥ عندما كان الفلاحون يستعدون لفصل الشتاء. وعلى المستوى الشعبي كانت الدعوة التي انطلقت من كليرمون تستهوي الناس وتحرك مشاعرهم، وصارت حديث الناس في كل قلعة ومدينة في أوروبا الغربية، ويات موضوعاً للنقاش والجدل بحيث خلقت رأياً عاماً ما لبث أن حار من أهم العوامل في تاريخ الحركة الصليبية ذاتها. وأخذ السادة الإقطاعيين وأنصارهم يبحثون عن مصابر لتمويل رحلتهم إلى الشرق ومن هذه القمم الاجتماعية كانت الأنباء تتسرب إلى جماهير الفلاحين في أوكواهم الطينية الصغيرة، وعامة سكان المدن في بيوتهم المكسفة في الشوارع الضيقة القذرة، وهكذا بات أبناء الطبقات الدنيا في المجتمع الأوروبي آنذاك يطمعون بما في الشرق من عجائب وكنوز، وقصور، وحريم.

ويطول سنة ١٠٩٦ كان الريف كله يمجج بالنشاط والصركة. وجمع الفلاحون محصولاتهم ولكنهم لم

وإذا كان اليهود قد حرصوا على تسجيل معاناتهم وعذابهم في الدياسبورا في الحصور الوسطى، وفي فترة الحروب الصليبية بالذات، فإن هذا الحرص قد تصاعد وتبلور في العصر الحديث داخل الإطار الدعائي للحركة الصهيونية. ويحرص اليهود دائماً على وضع حوادث الاضطهاد ضد اليهود، التي وقعت في أماكن متفرقة من العالم وفي فترات زمنية متباعدة، لظروف تاريخية محددة اختلفت من حادثة لأخرى - أقول إنهم يحرصون على وضع هذه الأحداث في سياق تاريخي مختلف لما أسموه «بمعاداة السامية». وهي الظاهرة التي اختلفوها وروجوا لها ليعذبوا بها الضمير العالمي ويبتزوه وطأة عقدة الذنب.

وهنا نجد أنفسنا بالضرورة في مواجهة سؤال يطرح نفسه عن حقيقة الاضطهادات الصليبية لليهود أوريا؛ مامادها الحقيقي؟ ما دوافعها؟ وما مفرها؟ هذه الدراسة تحاول البحث عن الإجابة المناسبة.

والمدخل الطبيعي لهذه الدراسة، في تصورنا، يبدأ بالعرض التفصيلي لحوادث الاضطهاد أثناء الحملة الصليبية الأولى، كمثال على الموقف الصليبي من اليهود. اعتماداً على روايات الحروب اليهودية واللاتينية على السواء. ثم محاولة تفسير هذا الموقف في ضوء حقيقتين تاريخيتين، وتتعلق إحداهما بالوجود اليهودي في أوريا، على حين ترتبط الحقيقة الثانية بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لأوريا القرن الحادي عشر.

كانت زيارة البابا أريان الثاني Urban II (١٠٨٨ - ١٠٩٦) لكليرمون Clermont تقترّب من نهايتها حين أعلن في السابع والعشرين من شهر نوفمبر سنة ١٠٩٥

مقدساً، ومادام يسوع المسيح يرعاهم. وحين أدرك أريوان الثاني أن مثل هذه الجموع الغوغائية يمكن أن تكون عقبة في سبيل نجاح الحملة بذل جهده لمنعهم من الرحيل^(٩).

تجمع الناس حول بطرس الناسك الذي وصفه معاصروه بأنه قد أوتي مقدرة كبيرة على الإقناع بحيث استجاب لدعوته الأساقفة ومقدمو الأديرة، والقساوسة والرهبان، ثم النبلاء من مختلف الممالك، وبعدهم عامة الناس: الصالح منهم والطالح - زناة وقتلة، وأصحاء وأفاقين، وقاطع طرق، ويضع النسوة اللاتي مستن روح التوبة...^(١٠). ولقد كان لصاحب هذه الشخصية العجيبة تأثير هائل على الجماهير بحيث تكونت حركة شعبية جارفة تسعى صوب اورشليم نوّماً وانتظاراً للبابا والبارونات الذين كان يلزمهم بعض الوقت لتجهيز الحملة سياسياً وعسكرياً على نحو جاد، وفي النهاية تجمع حول بطرس الناسك هذا ما يقرب من خمسة عشر ألفاً من الناس البسطاء والصباغ والمجرمين^(١١).

لقد كان العصر عصر الرؤى والنبوءات، وكان الناس يظنون أن بطرس الناسك نبي تلهمه الرؤى المقدسة، إذ كانوا على اقتناع تام بأن المجيء الثاني للمسيح قد بات وشيكاً، وكان كل منهم يرغب في التكفير عن خطاياهم ما دام هناك متسع من الوقت لفعل الخير. وكذلك كانت تعاليم الكنيسة تقول لهم إن الخطايا يمكن محوها بالحج إلى المزارات المقدسة، كما كانت النبوءات تعلن للملا أنه يجب استعادة الأرض المقدسة قبل مجيء المسيح مرة ثانية^(١٢). وكان كثيرون ممن يستمعون إلى بطرس الناسك يظنون أنه سوف يقودهم إلى فلسطين الأرض

يخزنونها تحسباً لشتاء الجوع الطويل كما كانت عادتهم، وإنما أخذوها قوتاً لهم وزاداً في الرحلة مع ما يملكون من متاع هزيل، وصحبوا زوجاتهم وأطفالهم على العربات الخفيفة، وبدأوا زحفهم الطويل صوب الشرق. لقد أدت الحمى الأخروية التي ألهمت مشاعرهم شاركوا في هذه الحملة الشعبية، إلى حدوث أول منبحة كبرى جرت على يهود شمال غرب أوروبا. ففي التراث الألفي والآخرى الشائع أنذاك كان مقدوراً على المسيحيين أن يقاتلوا ضد جيوش المسيح الدجال لكي يتطهروا بحيث يستحقوا نصرهم الأخير، وهكذا تحول المشاركون في الحملة الشعبية صوب الجماعات اليهودية في مدن حوض الراين ليقتلهم، ويهيمروا منازلهم ومسابدهم، ويجعلوا من سنة ١٠٩٦ بداية للاضطهادات التي واكبت الحركة الصليبية، بحيث عاشت هذه الجماعات اليهودية بشكل دائم في ظلال العزلة والظروف^(٨). ويهدر بنا أن نعرض الأمر تفصيلاً.

لقد نتجت عن دعوة البابا حركة شعبية لم تكن تخطر بباله. فحين وجه دعوته بإعلان الحرب المقدسة ضد المسلمين لاستعادة الضريح المقدس، كان يوجهها إلى المصاربيين. ويبدو أن الفرغان وغيره من المزايا التي ارتبطت بها هذه الدعوة كان مقصوداً بها أولئك الذين سوف يشقون طريقهم إلى اورشليم بالحرب أو يموتون وهم يحاولون ذلك. وبالنسبة للرجال الذين كانت الحرب بالنسبة لهم مهنة مبعلة لم تكن ثمة وسيلة أفضل من الحرب المقدسة تجنبهم أهوال الجمجم الأخرى لقاء خطاياهم. ولكن الجماهير من غير المصاربيين تحمسوا للمسير إلى الأرض المقدسة على شكل قوات مسلحة غوغائية تثق في أن النصر سيكون حليفهم ما دام الهدف

التي تفيض بالبن والعسل كما يقول الكتاب المقدس. وقد تكون الرحلة صعبة والطريق وعرة. ولكن من ذا الذي يهتم إذا كان هدفه هو أورشليم الذهبية.

وأخيرا هبت العاصفة التي كانت تنهرا قد بدأت تتجمع منذ أن أعلن أوريان الثاني عن حملته الصليبية في كليرمون، وأطاحت ريعها العاتية بالجماعات اليهودية في مدن % - في الراين. وإذا كانت الفكرة الصليبية قد جعلت من قتل أعداء الرب عملا طيبا، فقد ظهر رأى يقول: لماذا نتجشم عناء الطريق الطويل لمحاربة أعداء الرب في الشرق، أو أعداءه اليهود بينما وفي متناول أيدينا؟^(١٣). وهكذا انطلقت شرارة الاضطهادات الصليبية ضد اليهود الذين جعلتهم ذكرى للرب الأسود الذي عانوه على أيدي الصليبيين يطلقون على كليرمون (ومعناها بالفرنسية الجبل المضيء Clermont أسما عبريا معاكسا هو «هار هاول» أي جبل الظلام تعبيرا عن كراهيتهم لهذا المكان الذي شهد الدعوة إلى الحروب الصليبية^(١٤)).

وقد بدأت الأحداث بداية غامضة في بداية شهر ديسمبر سنة ١٩٠٥، أي عقب مجمع كليرمون مباشرة. فقد أرسل يهود فرنسا خطايا إلى يهود وادي الراين يخبرونهم باستعدادات الغرب للحملة الصليبية والإشارة للحيلة بهم من قبل بعض الشباب والقساوسة، ويحذرونهم في الوقت نفسه من الأخطار والشرور التي تتهددهم من جراء الحملة المزمع القيام بها^(١٥). ويرى بعض الباحثين أن السبب في ذلك هو أن للصليبيين الفرنسيين قبل أن يتوجهوا إلى الشرق صبرا جام غشيبهم على يهود فرنسا في الرين، واللورين،

ويوفانس (١٦)، ولكن المؤرخ ستيغفن ونسمان يشك في أن تكون هذه الأحداث قد وقعت بالفعل^(١٧).

وفي يناير من سنة ١٩٠٦م يتلقى يهود فرنسا ردا على خطابهم من يهود ماينس يقولون فيه إنهم لا يعرفون شيئا عن الحملة ويعنون باتباع ما يوصى به رفاق دينهم^(١٨).

ثم يحمل بطرس الناسك خطابات من يهود فرنسا لسائر الجماعات اليهودية في أوروبا تدعوهم إلى الترحيب به ويامداد جيشه بما يحتاج إليه من المؤن. وكان هذا هو خط الانفاق الأول بالنسبة للجماعات اليهودية في مواجهة الفخسب الصليبي، إذ أن موارد يهود ألمانيا الاقتصادية جعلت من رشوة الصليبيين بالمال أمرا هينا، وما هو ذا بطرس الناسك يصل في أول أبريل سنة ١٩٠٦ إلى المدينة تريف Treve، ومعه رسالة من يهود فرنسا إلى ذويهم من يهود تريف يطلبون منهم إمداد جيش بطرس بحاجته من المؤن.. وينفذون ذلك ويمضى بطرس بجيشه نحو الشرق^(١٩).

ولم يكن رحيل بطرس يعني نهاية موجة الحماسة الصليبية في ألمانيا، إذ أنه ترك وراءه تلميذه جوتشواك Gottschalk ليجمع جيشا آخر ويلحق به^(٢٠). ويظهر مبشرون آخرون وزعماء تعدهم الرغبة في احتذاء مثال بطرس الناسك. ولكن على الرغم من أن آلاف الألمان قد استجابوا لدعوة بطرس الناسك، فإنهم كانوا أقل تشوقا من الفرنسيين للرحيل إلى الأرض المقدسة، إذ كان لا يزال أمامهم عمل يتيسر إنتاجه قبل الرحيل هو استئصال شاة الجنس اليهودي البغيض.

ومن ناحية أخرى كان **جودفري البويوني**، دوق اللورين الأدنى يستعد للرحيل مع الحملة الصليبية الرسمية وسرت شائعة في الإقليم في ربيع سنة ١٠٩٦ مؤداهما أن **جودفري** قد اتسم على أن يقتحم لدم المسيح بدم اليهود قبل مغادرة فرنسا. وفي غمرة الرعب الذي أصاب اليهود كتب **كالونيموس** Kalonymos رئيس الطائفة اليهودية في ماينز إلى الإمبراطور هنري الرابع (الذي كان في إيطاليا آنذاك)، باعتباره السيد الأعلى لـ **جودفري**. وسارع الإمبراطور، الذي كان صديقاً لليهود، بإصدار أوامره إلى **جودفري** وغيره من الاتصال العلمانيين والكهنة يطلب منهم ضمان سلامة اليهود. وفي الوقت نفسه يلجأ اليهود إلى خط دفاعهم الأول ويستخدمون سلاحهم التقليدي، فيقدم يهود ماينز خمسمائة قطعة فضية للذوق ويقدم يهود كولون خمسمائة أخرى، وعندئذ يعلن الدوق الذي أخذ المال لتجهيز جيشه أنه لم يفكر قط في إيذاء اليهود، ويعطيهم الضمانات المطلوبة، وتنتهي المقابح برحيل جيش **جودفري** إلى الشرق في صيف سنة ١٠٩٦م، وليس هناك مصدر تاريخي واحد يشير إلى أن اليهود قد لاقوا أية متاعب من قبل **جودفري** وجيشه، كما أن المؤرخ ايكهارد الأوربي يشهد أن الإمبراطور هنري الرابع قد بذل جهده لمعاينتهم^(٧١).

وإن ركن اليهود إلى خط الدفاع اليهودي التقليدي، فإن الأحداث ما لبثت أن خيبت آمالهم، ولم يعد للمال اليهودي الذي يبذل للحكام والأساقفة جدوى في مواجهة مشاعر التعصب المتأججة في وجدان الجموع الشعبية الجامعة. ففي أواخر سنة ١٠٩٦م قام شخص مجهول

الأصل يدعى فولكمار Folkmar بقيادة مجموعة من البسطاء والمجرمين وبعض الجنود يزيهون على عشرة آلاف شخص، صوب الشرق عن طريق بوهيميا والمجر، ويعدده **يوليوس** قليلة رجل **جوتشالك** Gottschalk، تلميذ **بطرس** الناسك، ومعه جيش مماثل من العامة، متخذاً طريقه عبر وادي الراين وبافاريا^(٧٢). وفي الوقت نفسه تجمع جيش ثالث أكبر عدداً تحت زعامة أمير إقطاعي مشاغب هو الكونت **اميكو** Emicho كنت ليزينجن Leisingen، الذي اشتهر بسوء مسلكه وخروجه على القانون. وزعم **اميكو** أن صليبياً قد رسم على جسده بفضل معجزة إلهية لدعوه إلى الحرب المقدسة ضد أعداء الرب، وبفضل هذه القصة، وبفضل شهرته كمحارب، استطاع أن يجمع حوله مجموعة من المجندين أكثر عدداً وألزم قوة من أولئك الذين تمكن كل من **فولكار** و**جوتشالك** من تجنيدهم. وانضم إليه كثير من البسطاء المتحمسين الذين سار بعضهم على هدى أرونة قالوا إن الرب يلهم خطاهم، كما ضم هذا الجيش عدداً كبيراً من النبلاء الفرنسيين والألمان^(٧٣).

وتذكر الحوليات اليهودية واللاتينية أن ربيع سنة ١٠٩٦م قد شهد اضطهادات عنيفة ضد يهود ميتر Meitz وسباير Spire، وورمس Worms، وكولون Gologna، ونويس Neus، وكولبلنتز Colblentz وكسانتن Xanten، ومورس Moers، وكيرين Kerpen وغيلدرز Ghelders وتريف Treves... فضلاً عن سوابيا، وبافاريا، وبوهيميا^(٧٤)، فقد بدأ الهجوم الصليبي على يهود ميتر، حيث قتل اثنا عشر وعشرون يهودياً بينهم الرابي **صموئيل هاكوهين** جابي الجماعة اليهودية في المدينة^(٧٥).

ومن ناحية أخرى تجاهل أميكو أوامر الإمبراطور هنرى الرابع بال الحفاظ على حياة يهود ألمانيا، وفي الثالث من شهر مايو سنة ١٠٩٦م شن هجومه على يهود مدينة سباير المجاورة لنوقيته، ولكن الهجوم لم يكن مؤثرا لأن أسقف المدينة تولى حماية اليهود، وكان مجموع ضحاياهم اثني عشر شخصا، ويذكر كل من سليمان بن سمعان، واليعازر بن ناثان، واليهودي المجهول صاحب حوالية ماينز - برمشتاد أن القوات الروالية لأسقف سباير أسرت عددا من الصليبيين وقطعت أيديهم جزاء ما اقترفوه ضد اليهود (٣٦).

وعلى الرغم من أن مذبة سباير كانت صغيرة، فإنها فتحت شهية الصليبيين للقتل والتدمير. ففي الثامن عشر من شهر مايو وصلت قوات أميكو إلى أبواب مدينة ورمس، وانضم أهل المدينة إلى الجموع الصليبية بسبب شائعة سرت في المدينة بأن اليهود أغرقوا أحد المسيحيين في نافورة، ثم استخدموا الماء الذي حفظوا فيه جثته لتسميم آبار المياه في المدينة... ومن المناطق الريفية المجاورة لورمس قمت جموع الفلاحين الهائجة لتنضم إلى الصليبيين وأهل المدينة في الهجوم على اليهود في العشرين من مايو. وحاول أسقف المدينة حماية اليهود دون جدوى، ويذكر المؤرخ اليهودي المجهول أن جميع اليهود الذين احتوا بقصر الأسقف راحوا ضحية لأعمال العنف التي ارتكبتها المسيحيون (٣٧). وفي الثالث والعشرين من الشهر نفسه يجبر الصليبيون يهود مدينة ريسبون Ratisbonne على اعتناق المسيحية، ولكن اليهود يرجعون إلى عقيدتهم الأصلية عقب رحيل الصليبيين مباشرة (٣٨).

ويجتمع عدد هائل من الصليبيين أمام أبواب مدينة ماينز، حيث يحضر أميكو بقواته من الألمان في الخامس والعشرين من شهر مايو، وإذ علم يهود المدينة بما جرى على إخوانهم، وأدركوا أن لا قبل لهم بمواجهة هذا العدد الكبير من الأعداء، فإنهم لجأوا إلى سلاحهم التقليدي، فأرسلوا هبة مقدارها مائتي فرانك من الفضة إلى روثار Rothard كبير أساقفة المدينة (٣٩)، وأرسلوا ميلفا معائلا إلى أكبر أمراء المدينة. وفي الوقت نفسه خرج مفاوض يهودي ليعطى أميكو سبع قطع ذهبية ثمنا لأرواح يهود المدينة، ولكن سلاح اليهود التقليدي أثبت هذه المرة أيضا أنه غير مأمون الجانب، فقد هاجم أميكو وأتباعه اليهود في قصر كبير الأساقفة الذي لا بالفرار، وكان الذبح مصيرهم جميعا ولكن الأمير العلماني، الذي لا تعرف اسمه، كان أكثر شجاعة من كبير الأساقفة وتصدى للمهاجمين، فاشعل الصليبيون النيران في قصره ليجبروا المختبئين على الخروج، وتخلّى بعض اليهود عن دينهم حفاظا على حياتهم، وعلى حين كان القتل مصير من تمسكوا بدينهم، واستمرت المذبحة يومين آخرين، وتقول المصادر اليهودية إن اليهود أخذوا يقتلون نساءهم وأطفالهم، ويديرين معابدهم بأيديهم، وهو ما يشير إليه أيضا ألبرت الأيكنسي (٤٠)، وتقدر بعض المصادر ضحايا مذبة ماينز بحوالي تسعمائة يهودي، على حين يقدرها البعض الآخر بحوالي ألف وثلاثمائة شخص (٤١).

ثم مضى أميكو صوب كولون، حيث كانت الاضطرابات المعادية لليهود قد بدأت تنشب بالفعل منذ شهر إبريل. وفي التاسع والعشرين من مايو كانت أنباء مذبة ماينز قد وصلت إلى كولون وأصيب يهود المدينة

بالذعر والهلع، وتفرقوا في القرى المجاورة وأخذوا يختبئون في منازل معارفهم المسيحيين حتى أول شهر يونيو. وفي هذه المدينة تم تدمير السيناجوج اليهودي وقتل يهودي ويهودية رفضا التعميد، ولكن نفوذ أسقف المدينة حال دون أية تصعيدات جديدة ثم هرب حوالي مئنتي يهودي في قارب إلى نويس Neuss ولكن الصليبيين سرعان ما يكشفون أمرهم فيلبحونهم عن آخرهم بعد أن استولوا على كل ممتلكاتهم^(٣٢).

وعند كولون اعتبر أميكو أن مهمته قد انتهت وبمضي مع الجزء الأكبر من جيشه صوب البلقان والمجر ولكن مجموعة كبيرة من أتباعه اتجهوا صوب وادي نهر موزل Moselle حيث هاجموا يهود مدينة تروير. وفي هذه المدينة قام اليهود بقتل نويهم، وانتشر البعض الآخر في مياه النهر وبينهم مجموعة من النساء، ولجا فريق إلى القصر الحصين الذي يقيم به جلفبرت كبير أساقفة المدينة^(٣٣). ثم توجه الصليبيون إلى نويس مرة ثانية وقتلوا أحد كبار اليهود وولديه. وفي اليوم التالي مباشرة شنوا هجومهم على يهود فيفلنجنوفن Wevelinghoven وانتشر عدد من اليهود بينما مات عدد منهم غرقا. ثم قضى أفراد هذه المعسبة الصليبية يومى السادس والعشرين والسابع والعشرين في مهاجمة يهود اللر -Ell- er، وكسانتن Xanten ثم تفرقوا بعد ذلك وعاد بعضهم أدراجهم إلى ألمانيا على حين انضم البعض الآخر إلى جيش جوفري البويوني على ما يبدو^(٣٤). وفي التاسع والعشرين من يونيو حتى أول يوليو توجه الصليبيون إلى مورس Moers حيث ذبحوا عددا من اليهود وأجبروا عددا آخر على اعتناق المسيحية^(٣٥).

وحين بلغت أنباء هجمات جيش أميكو على يهود الراين مسامع الفرق الصليبية الشعبية التي كانت قد رحلت بالفعل مع فولكمار وجوتشلك، بدأ صليبيو هذين الجيشين يهاجمون الجماعات اليهودية في البلقان، فهاجم جيش فولكمار يهود مدينة براغ، وعجزت السلطات المحلية عن كبح جماح هؤلاء، وفي مدينة نيترا Nitra أول مدينة كبيرة داخل المجر، حاول فولكمار أن يفعل الشيء نفسه ولكن كولومان ملك المجر الذي علمته المعصابات الصليبية التي مرت بأراضيه من قبل ألا يتهاون معهم، أمر جيشه بمهاجمة جيش فولكمار، وانتهت المعركة بضياح عصابات فولكمار بين الأسر والقتل والأخذ في غابات المجر. أما جوتشلك ورجاله فقد هاجموا يهود راتسبون، ثم دخلوا المجر...وأتت تطورات الأحداث بعد ذلك إلى مذبة هائلة راح ضحيتها هذه المرة جوتشلك وعصبته من الصليبيين^(٣٦).

وبعد ذلك بأسابيع قليلة وصل أميكو ورجاله إلى حدود المجر، ولكن الملك كولومان رفض أن يسمح لهم بعبور أراضيه. وعلى مدى ستة أسابيع جرت مناوشات بين جيش أميكو وحامية ويسيلبرج المجرية انتهت بهجوم مفاجئ من حامية القلعة على الجيش الصليبي ومزقه إربا... ولم ينفذ أميكو والمحيطين به سوى سرعة جياهم التي حملتهم عائدين إلى بلادهم^(٣٧).

هذه هي أهم حوادث الاضطهادات الصليبية لليهود في غضون الشهور التي شهدت خروج الجيوش والفرق التي اصطلح على تسميتها بالحملة الشعبية. وإذا كانت الصورة تبدو كئيبة بالنسبة لليهود، فإن من الواجب أن

نشير إلى أن الهوس الديني والتعصب الأعمى والتهور العدواني الذي واکب الحملة الشعبية لم يكن وفقاً على اليهود، وإنما عانى منه المسيحيون كذلك. لقد خلفت الحملة الشعبية شعوراً بالمرارة في نفوس المعاصرين... وعلى الرغم من أن الطريق الذي سارت فيه جيوش أو عصابات هذه الحملة شاهد سقوط العديد من أفرادها بسبب الجوع والمرض والمقاومة المحلية من جانب مسيحيي البلقان لهذه الجموع الظالمة التي كان يحدها أمل ديني وطمع نديوي، فإنه لا توجد مدونة تاريخية معاصرة واحدة أظهرت أسفها على ما آل إليه مصير المعصابات الشعبية الصليبية. بل إن ألبرت الأيكسي يرى «... أن يد الرب العادلة كانت ضد المسجّاج الذين ارتكبوا الخطيئة بإتيان أفعال وجرائم مشينة، وإفراطهم في الزنا، ولأنهم ذبحوا اليهود المنفيين بسبب جشعهم وطمعهم في المال، وليس من أجل الرب وعدالته على الرغم من أن اليهود أعداء يسوع للمسيح...» (٣٨) وكانت الأحداث العنيفة التي واکبت الحملة الشعبية سبباً في ظهور المعارضة للمتشائمة من جانب المتعلقين من المعاصرين، كما كانت سبباً في ظهور النقد ضد الحركة كلها فيما بعد (٣٩). وهو نقد نتج عن فشل هذه الحملة في أن تحقق شيئاً أبعد من مجرد القتل والتدمير في تصورها.

وهناك ثلاث ملاحظات أساسية ينبغي أن نسلجها قبل محاولة تحليل الظاهرة. فمن الأمور التي تسترعى الانتباه أن سكان المدن التي تعرض فيها اليهود لنقمة الصليبيين كانوا، بصفة عامة، متواطئين مع الصليبيين، فكانوا يفتحون لهم أبواب المدن ويشاركونهم في الهجوم

على الجماعات اليهودية. وهو موقف مناقض لموقف الأمراء والأساقفة من حكام المدن الذين كانوا يحاولون حماية اليهود، ومراعاة أوامر الإمبراطور الألماني بضمّان سلامة اليهود، وهو أمر يمكن تفسيره في ضوء مشاعر التعصب الديني والمقدد الاجتماعي عند جماهير العامة من جهة، والرشاقى والهيئات المالية التي كان اليهود يقدمونها للحكام والأساقفة من جهة أخرى. هذا الحقد الشعبي ضد اليهود سنعود لمعالجته تفصيلاً بعد قليل.

والملاحظة الثانية تتعلق بعدد اليهود الذين وأصرو ضحية للاضطهادات الصليبية. وهي مشكلة ما زالت تحير الباحثين المهتمين بهذا الموضوع حتى اليوم. ولكن الذي لا خلاف عليه أن الرقم كان كبيراً وفقاً لمقاييس تلك العصور... وهي حقيقة تؤكدها الحوايات العبرية واللاتينية على حد سواء. ولكن الملاحظ أن الحوايات اليهودية تميل في كثير من الأحيان إلى الصياغة الشاعرية بدلاً من التسجيل التاريخي الدقيق. وإذا كان من المستحيل أن نعرف رقم ضحايا الاضطهادات الصليبية من اليهود على وجه الدقة، فإن التقدير الكلى يتراوح ما بين خمسة آلاف وأثنى عشر ألفاً من اليهود. وهنا ينبغي أن نشير إلى أن معظم مدن أوروبا في ذلك الحين كانت قليلة السكان إلى حد كبير، إذ أنها لم تكن أكثر من مجرد مراكز كنسية يقيم بها الأسقف والإدارة الكنسية وحولها مجموعة صغيرة من المساكن حتى القرن العاشر^(٤٠) وإذا كان هذا هو حال سكان المدن بصفة عامة، فلا شك في أن عدد اليهود بينهم كان ضئيلاً بالفعل، وهو ما يعني أن عدد الضحايا اليهود كان رقماً كبيراً نسبياً.

مواقف معين، وإنما هي تحاول الكشف عن الأبعاد الحقيقية للظاهرة التاريخية قدر الإمكان.

وإنبدأ بالوجود اليهودي في أوروبا، فمع تدمير الجماعات اليهودية في فلسطين، عقب تمرد فاشل ضد الحكم الروماني في النصف الثاني من القرن الميلادي الأول، انتشر اليهود في مناطق البحر المتوسط وأوروبا الغربية. وتختلف الآراء حول بداية الاستقرار الدائم للجماعات اليهودية في غرب أوروبا وشمال جبال البرانس؛ إذ يرى البعض أنهم عاشوا هناك منذ القرن الرابع الميلادي بدليل وجود مرسوم إمبراطوري يرجع تاريخه إلى سنة ٣٢١م يشير إلى الطائفة اليهودية في كولون بألمانيا. ويرى البعض الآخر أن الدمار الذي خلفته الغزوات الجرمانية قد قطع استمرارية هذا الوجود. وأيا كان الأمر فهناك دليل على أنه منذ القرن السادس كانت هناك جماعات يهودية في المدن الفرنجية (٤٢).

وفي العصور الوسطى الباكزة ازدهرت الجماعات اليهودية بسبب الدور الذي قام به أفرادها في مجال التجارة والمال في المجتمع الأوروبي الذي كان قد تحول إلى مجتمع زراعي ذي اقتصاد طبيعي يقوم على سد حاجات الاستهلاك المحلي وعلى المقايضة. وفي مثل هذه المجتمعات يصبح للنفوذ قيمة ماثلة. كذلك لعب اليهود دورا مهماً فيما قد تبقى من التجارة العالمية وشرق المتوسط بعد القرن السادس؛ إذ تركّز ما بقي من التجارة المحلية بأيدي التجار المحليين negotiatores، ولكن تجارة البحر المتوسط البعيدة، بما كانت تحققه من مكاسب وفيرة، ومكانة اجتماعية راقية، ظلت تحت سيطرة التجار الشرقيين من السوريين واليونانيين

أما الملاحظة الثالثة، فإنها تتعلق بالتعميد الإلجباري لليهود، وهي خاصية من خواص العلاقات المسيحية/اليهودية في أوروبا طوال فترة الحروب الصليبية كانت في أساسها نجاحا للحملة الأولى. فقد كان اليهود يخبرون دائما بين التعميد أو السيف. ولا شك في أنه مما يبعث على المسخرية أن يجبر اليهود على الخضول في دين المحبة بانصاف السيوف وأسننة الرماح؛ لقد تحولت الكنيسة الكاثوليكية بفضل الحركة الصليبية إلى كنيسة مقاتلة، وبدلاً من التراتيل المقدسة التي تصاحب الحملة إلى الشرى لتحرير قبر المسيح، تعالت أنات الجرحى وصرخات القتلى من ضحايا جنود الرب الذين أسرفوا في سفك الدماء... حتى المسيحية منها. لقد كانت الحملة الصليبية الشعبية أشبه بوحش متعدد الرؤس يبعث عن الفرائس من كل مكان، وغالباً ما كانت عصصابات الصليبيين تنقض على المسيحيين مثلاً مهاجم اليهود، وهنا ينبغي أن نشير إلى أن المصادر التاريخية المتاحة تظل من أي دليل على أن أوبان قد استنكر مثل هذه التصرفات.

حقيقة أن اليهود الذين أرغموا على اعتناق المسيحية عادوا إلى دينهم بموافقة الإمبراطور هفري الرابع (٤١)، ولكن هذه الردة خلقت مشكلة للعالم المسيحي الذي يقبل الردة، حتى من أولئك الذين سيقوا إلى حظيرة المسيحية تحت تهديد السلاح.

يبقى بعد ذلك أن نحاول تفسير ظاهرة الاضطهادات الصليبية ضد اليهود في ضوء الوجود اليهودي في أوروبا من جهة أخرى. بيد أننا يجب أن نضع في اعتبارنا أن هذه الدراسة لا تهدف إلى الدفاع عن فريق ما، أو لتبرير

واليهود. وإذا كانت حركة الفتوح الإسلامية لم تتسبب في قطع أواصل العلاقات التجارية بين الشرق، فإنها، من ناحية أخرى جذبت التجار المسلمين تجاه الأسواق الآسيوية المزدهرة التي نتجت عن الفتوح الإسلامية في آسيا. ومن جهة أخرى يفتح الغزو المباردي لجنوب إيطاليا في القضاة على الوجود البيزنطي في هذه المناطق، ولكن التجار اليونانيين وجدوا في سياسة الحكومة البيزنطية الاقتصادية ما يشجعهم على البقاء في بلادهم والإفادة من عائدات تجارة المرور، التي كانت القسطنطينية من أهم مراكزها وهكذا بقي لليهود وحدهم القيام بدور حلقة الوصل بين أوروبا الكاثوليكية والبلاد الأخرى الأكثر تقدماً؛ في العالم الإسلامي، والإمبراطورية البيزنطية، بل وفي الهند والصين. وفي غضون القرنين التاسع والعاشر أخذ اليهود يدعمون وجودهم في كل مكان رأوا فيه فرصة للتجارة في أوروبا... كانوا يتاجرون في الملح والخمير، والفلال والشباب والعبيد... وفي كل شيء يمكن لبلد أو لتجمع سكاني أن يبيعه أو يشتريه، بل إن الوجود اليهودي نفسه كان في بعض الأحيان بمثابة النافذة الوحيدة المفتوحة على العالم الخارجي لبعض قرى أوروبا^(٤٧).

وهكذا فإن ظروف غرب أوروبا الاقتصادية، في القرنين السابقة على الحركة الصليبية، كانت من أهم عوامل قيام الجماعات اليهودية في مدن غرب وشمال أوروبا، ولاسيما في إقليم الراين. وعلى الرغم من هذا فإن أحد المؤرخين اليهود يرى أن هناك عاملاً آخر يرتبط بالتلمود^(٤٨) وراء انتشار اليهود في أوروبا، فوفقاً لتعاليم التلمود يجب على اليهود أن ينتشروا في أركان الأرض لكي يقيموا مملكة الحق في العالم، ويرى هذا المؤرخ أن هذه التعاليم

التلمودية كانت من أسباب قدوم اليهود إلى مدن الراين^(٤٩). فعلى أنقاض المدن الرومانية القديمة، نشأت في العالم الكارولنجي مراكز حضرية جديدة. وعلى الرغم من أن أعداد اليهود كانت قليلة فإن تأثيرهم كان عميقاً في زمن انتعزت فيه أوروبا عن عالم البحر المتوسط.

لقد وجدت الممالك الجرمانية، بصفة عامة، في خدمات التجار والزراعيين اليهود أمراً مفيداً بالقدر الذي جعل هذه الممالك تمنح الأساقفة المتعصبين من اضطهاد اليهود على الرغم من تحريم الكنيسة للربا وفي العصر الكارولنجي بصفة خاصة انتعش اليهود الذين لعبوا دوراً مهماً في اقتصاديات المجتمع الكارولنجي كان محدوداً بقرود ذلك العصر بطبيعة الحال ولكن تسيبهم في مجمل النشاط التجاري كان كبيراً بدليل أن اللوائح البيزنطية والفرنجية المتعلقة بالتجارة الخارجية في ذلك العصر تشير إلى «التجار اليهود وغيرهم». وهو ما يشي بأن للتجار من غير اليهود كانوا أقلية لا يؤبه بها^(٤٦).

وفي المرسوم الذي أصدره لويس الثاني سنة ٨٢٥م يحصل اليهود ككفار على حقوق كثيرة، بل إن اثنين منهما يحصلان على حقوق مساوية لمقوق نبلاء الفرنجة تقريباً^(٤٧). هذه المؤشرات وغيرها تدل على أن حياة اليهود في المجتمع الأوروبي قبل القرن الحادي عشر كانت حياة مريحة بشكل عام، ويمكن أن نستنتج أن نشاطهم الاقتصادي قد كفل لهم وضعاً اجتماعياً مريحاً بالمقارنة إلى المجتمع المسيحي الذي عاشوا في كنفه.

ولم يكن ثمة ما يعكر صفو اليهودية في أوروبا العصور الباكورة سوى بعض الاضطهادات وعمليات التعميد الإجباري في إسبانيا الفيزيغوت^(٤٨). وهو

لهم بامتلاك الأراضي. فقد كان بعضهم يمتلك الضياع ومزارع الكروم في جنوب فرنسا^(٥١)، ولكن الدعامة الأساسية لصيانتهم ارتكزت على نشاطهم التجاري والمالي، وعلى ما لديهم من أموال، وعلاقاتهم المتشابهة عبر أوروبا والعالم الإسلامي مع الجماعات اليهودية الأخرى.

ويأتي الخط الفاصل في تاريخ اليهود في أوروبا الكاثوليكية في منتصف القرن الحادي عشر؛ نتيجة النزعة العسكرية الجديدة التي استولت على المسيحية اللاتينية من جهة، وتعاقدت حركة التدين الشعبي من جهة أخرى، وإذا كانت عسكرة الكنيسة في الغرب اللاتيني قد عبرت عن نفسها في حرب الاسترداد الإسبانية Reconquista ضد المسلمين، ثم بلغت ذروتها في الحركة الصليبية ذاتها فإن حركة التدين العاطفي اتخذت مسارين أساسيين كان أحدهما معاديا للكنيسة وسلطانها، على حين اتخذ المسار الآخر شكل التعصب العاطفي ضد أصحاب الديانات الأخرى، هذه الحركة فرضت تحديا على الكنيسة أفرد حركة الإصلاح الجريجورياني، ثم أدى في النهاية إلى ظهور الحركة الصليبية. وهذه الظروف ساهمت في تصعيد حدة معاداة اليهود Judophobia، بدرجة كبيرة، وهي نزعة عبرت عن نفسها تعبيرا دراميا على أيدي الصليبيين على نحو ما رأينا.

ومن ناحية أخرى، كانت للتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في أوروبا القرن الحادي عشر نتائجها من حيث تصاعد العداء الاجتماعي لليهود، إذ أن تطور النظام الإقطاعي بما يتضمنه من علاقات

الوضع الذي انتهى بالفتح الإسلامي لإسبانيا حيث ازدهرت الجماعات اليهودية وشارك اليهود في كافة وجوه النشاط الحضاري في ظل الحكم العربي الإسلامي، في غرب أوروبا بصفة عامة، كانت أوضاع اليهود، قبل الحروب الصليبية أفضل كثيرا من أوضاع البورجوازيين، أي سكان المدن الذين عاشوا بينهم. والواقع أنه لم تكن ثمة تفرقة ظاهرة بين اليهود والمسيحيين، سواء في الملابس أو اللغة أو حتى في الأسماء. فقد كان كل يهودي يستخدم اسما من الأسماء الأوربية الشائعة بجانب اسمه العبري. كذلك لم يكن هناك جيتو رسمي يتنزل اليهود فيه كما حدث بعد ذلك بقرنين، ولكنهم مع ذلك كانوا يتجمعون بإرادتهم حتى منتصف القرن الحادي عشر، وإذا كانت قد لحقت بهم بعض الاضطهادات آنذاك، فإنها كانت استثناء لا يمثل القاعدة العامة^(٥٢).

لقد كان الوضع الاقتصادي لليهود أوروبا نتاجا لهويتهم وبنيتهم الاجتماعية إلى حد ما. إذ لم يكن باستطاعتهم أن يدخلوا ضمن الأرستقراطية العسكرية لاعتبارهم أجنبيا. أما الزراعة، التي كانت هي الحرفة الرئيسية لغالبية السكان المسيحيين، فلم تكن ممنوعة عليهم، ولكن خوف اليهود الدائم وتوجسهم من احتمال طردهم من البلاد على نحو مفاجئ، وإدراكهم لصعوبة الحصول على المساعدة من جانب غير اليهود جعل من الزراعة حرفة غير جذابة بالنسبة لهم. ومن ثم ركز اليهود جهودهم وأموالهم في النشاط التجاري وفي إقراض الأموال بالربا^(٥٣). ولا يعني هذا أن اليهود في أوروبا المسيحية في العصور الوسطى كانوا يتعيشون من التجارة والربا فحسب، ففي بعض الأماكن كان يسمح

السيادة والتبعية dordship and vassalage، وتدخل الكنيسة في صياغات المواثيق الإقطاعية وعهود التبعية بشكل جعلها ذات صبغة دينية، حال بين اليهود وبين امتلاك الإقطاعي العام، فضلا عن أن اليهود كانوا راضعين عن تملك الأراضي بفعل التركيب النفسى الخاص بهم كما أسلفنا القول، فإنهم لم يكونوا يقدرين على أن يقسموا اليمين الإقطاعي بشكله المسيحى، ومن ناحية أخرى، كانت نقابات التجار قد نمت بالفعل الذى جعلها تستغنى عن خدمات الوسطاء التجاريين اليهود^(٥٢)، وهكذا لم يبق لليهود من مورد غير الربا.

وعلى الرغم من تحريم الكتاب المقدس للربا، فإن فقهاء اليهود وأحبارهم وريائيهم فسروا هذا التحريم على أنه تحريم قاصر على العلاقات الاقتصادية بين أعضاء الجماعة اليهودية فقط ولا ينسحب على غيرهم من الأميين؛ ومن ثم يجوز لليهود أن يتعاملوا بالربا مع غير اليهود. ولم تكن تلك مسألة دينية فحسب؛ وإنما كانت في أساسها تعبير عن أوضاع اجتماعية واقتصادية. إذ كان اليهود فقط هم الذين يملكون رأس المال اللازم لتمويل التجارة والصناعة الأوروبية النامية؛ فقد استغنت أوروبا عن التاجر اليهودى وصره الذى كان شديد الأهمية في المصور الوسطى المبكرة حين ازدهرت طرق التجارة ومراكزها في القرن الحادى عشر، ولكنها كانت لا تزال بحاجة إلى المال اليهودى لتمويل النشاط التجارى والصناعى الجديد.

ومن ناحية أخرى كان النبلاء المينورين، ورجال الكنيسة للفلسين، والحكومات الملكية الناهضة تحتاج إلى خدمات اليهود المالية. وهذا ما يفسر لنا سبب

الصداقة التى أسبغها الأمراء والأساقفة والملوك على اليهود في مواجهة العداء الشعبى الفاضب تجاههم إبان الحركة الصليبية. ولكن الفلاحين والفقراء من سكان المدن الذين تزايدت حاجتهم للمال، حينما بدأ الاقتصاد النقدي يحمل محل الاقتصاد الطبىعى القديم، أخذوا يتورطون أكثر فأكثر فى الدين التى يقترضونها من المرابين اليهود؛ مما جعلهم يشعرون بمزيد من السخط تجاههم. كان المرابون اليهود يقرضون على قيوهم أرباحا باهظة كانت تصل أحيانا إلى خمسين بالمائة^(٥٣)، ولأن أهدأ لم يكن يترك أرباب اليهود إلا بدافع من الحاجة والضرورة، فإنهم استغلوا هذا الموقف لاقتزاز عمالاتهم كما يحلو لهم. ويسبب علاقاتهم مع الجماعات اليهودية فى سائر أنحاء أوروبا ومناطق العالم الإسلامى، كان من السهل عليهم دائما تدبير المال اللازم لعملهم. وكان من يقع فى ورطة مالية من المسيحيين يجد لديهم المساعدة... على الوفرة فى ورطة أخرى. لقد كانوا أشبه بقبيلة كل أفرادها شايوك الذى وصفه شكسبير فى تاجر البندقية: فكما كانت ورطة العميل أكثر إلحاحا، كانت قدرته على المساومة حول سعر الفائدة محدودة. فضلا عن أن الاقتراض من المرابين اليهود كان يتم فى سرية تضمن للمدين الحفاظ على هيئته الاجتماعية^(٥٤) ولا شك أن المجتمعات عموما تكره المرابين أيا كانت دياتتهم؛ فقد جيل الناس على كراهية من يستغل حاجتهم فى كل زمان ومكان، وفى تصورات أن المرابين اليهود وسلوكهم كانا من أهم أسباب زرع الكراهية الاجتماعية ضدهم فى أوروبا المسيحية، بيد أنه لم يكن السبب الوحيد.

وقد سعت الكنيسة دوماً إلى منع الاتصال بين أولئك «الكفرة» وبين «المؤمنين» على الرغم من أنها لم تضطهدهم رسمياً.

هكذا، إذن، كان الناس يرون في اليهود قوماً مذبذبين يقتضى ذنبهم أن يعيشوا على الدرك الأدنى من السلم الاجتماعى. ولكن واقع الحياة فى مجتمعات أوروبا العصور الوسطى كان يقول بعكس ذلك تماماً. فاليهود الذين يجب أن يكون وضعهم منعطاً بسبب جريمتهم ضد المسيح، كانوا فى حال من الرقى الاجتماعى، والتفوق الاقتصادى جعلت المعاصرين يربطون بين النظرة المسيحية تجاه اليهود من جهة، وبين ممارستهم الاقتصادية والمهن الكريهة التى امتنعتوا من جهة أخرى. وكانت النتيجة الطبيعية هو ذلك العداء الشعبى ضد اليهود الذى تجلى فى أقوى صورته إبان الحملة الصليبية الشعبية.

وقد عبرت الكراهية الشعبية ضد اليهود عن نفسها من خلال الأساطير التى راجت آنذاك عن قيام اليهود بطقوس دينية بدماء الأطفال المسيحيين، وبسبب ذلك تكررت أحداث العنف ضد اليهود. حقيقة أن اللوك والأمرء والأساقفة كانوا يتولون حماية اليهود من الغضب الشعبى، ولكن الثمن كان فادهاً. فقد سمعت الحكومات الأوروبية فى القرن الحادى عشر والثانى عشر والثالث عشر لليهود بأن يحتفظوا بدينهم والتعامل بالربا لقاء البائغ الطائفة التى دفعوها للخزائن الحكومية. واستخدمتهم كوسائط لا يترازن الجماهير المطوعة^(٥٦). وكانت النتيجة الطبيعية هو ذلك السخط الشعبى والحد الاجتماعى الذى عبر عن نفسه فى حوادث الحملة

ومن ناحية أخرى، لم يكن اليهود آمنين على أنفسهم فى فترة الحروب الصليبية. فقد حظى اليهود بالتمساح، ولكنهم لم يكونوا أبداً آمنين. إذ إنهم لم يكونوا مواطنين كاملين فى أية دولة فى أوروبا العصور الوسطى كما أنهم، من ناحية أخرى، لم يكونوا أجانب تماماً. كذلك فإن وظائفهم - ودورهم الاجتماعى - التى تدر أرباحاً طائلة وقفوا على اليهود؛ فقد عملوا فى دباغة الجلود وحياية الضرائب، وتاجروا فى العبيد الذين كان بعضهم مسيحيين، كما اشتغلوا بالربا. وكسب اليهود أموالاً جمّة من هذه الأعمال، ولكنهم فى مقابل ذلك كسبوا السخط الاجتماعى وسخط المسيحيين فى المجتمعات الأوروبية^(٥٧).

وثمة عامل دينى كان من عوامل تاجح السخط الاجتماعى ضد اليهود. فعلى الرغم من الموقف الرسمى للبابوية الذى حمده كل من جريجورى الأول (٥٩٠ - ٦٠٤م) الذى كان من رأيه أنه يجب على اليهود ألا يكون فعلاً خارجاً على القانون، كما أنه لا يجب معاقبتهم على شيء مسموح به^(٥٨)، والبابا إسكندر الثانى (١٠٦١ - ١٠٧٣م) الذى كان من رأيه أنه يمكن تحويل اليهود إلى المسيحية عن طريق الحب وليس العنف^(٥٩) - أقول إنه على الرغم من هذا الموقف البابوى الرسمى، كانت هناك نظرة دينية عامة ترى أن الذنب اليهودى المتعلق بصلب المسيح يفرض على اليهود أن يهيئوا فى الأرض مثل قابيل، ويحملوا وصمة الذنب الذى اقترفوه... كان مضمون هذه النظرة الدينية العامة أنه من الممكن أن يسمح لليهود بالحياة، ولكن مركزهم فى هذه الحياة يجب أن يكون منعطاً كليل على انتصار دين الرب^(٦٠).

الشعبية. وهو ما يفسر لنا سبب وُقوف الاساقفة والأمرء والملوك إلى جانبهم على الرغم من موجة العداء الشعبي الجارفة.

لقد صبت الحركة الصليبية مزيداً من زيت السخط على نيران كراهية اليهود، فقد كان تجهيز الفارس يتطلب نفقات كثيرة. والفارسان الفقراء الذين لم تكن لديهم الأرض أو الممتلكات التي يستطيعون ومنها مقابل نفقات تجهيزهم عليهم أن يقترضوا بالربا من المرابين اليهود^(١٠). وثار سؤال يقول هل من الصحيح أن يسقط المرء في حبال الجنس الذي صلب المسيح، وهو يستمد للقتال من أجل المسيحية؟ وحين بدأت الحركة الصليبية كانت الديون تكبل الفقراء من الصليبيين بالفعل. وثار سؤال آخر يقول هل من الصحيح أن يفضي المرء بواجبه المسيحي على حين تمرقل خطاه تلك الديون التي يدين بها لوأده من الجنس الذي صلب المسيح بسبب غدره؟ من ناحية أخرى كانت اورشليم هي هدف الحركة الصليبية ومقصدتها، وهي مدينة المسيح التي شهدت الامة وعذابه وكان محتماً أن يتحول انتباه الناس من المسرح الذي شهد الامة المسيح وعذابه إلى من تسببوا في هذه الآلام والعذاب... وأخذ الصليبيون يفكرون في أنه إذا كان المسلمون هم العدو الحالي الذي يصنّب المسيحيين ويضطهدهم؛ فإن اليهود أسوأ منهم بالتاكيد لأنهم عذبوا المسيح نفسه واضطهدوه.

وهكذا، أدى الوجود اليهودي في أوروبا، بسماته الاقتصادية والنفسية إلى بروز ظاهرة العداء ضد اليهود لأسباب اقتصادية واجتماعية في المحل الأول. ثم جاءت حركة التدين الشعبي العاطفي في القرن الحادي عشر

لتخلق للبروت الدينية لهذا المداء. وهذه هي الحقيقة التاريخية للأرضية للشأنية التي تعيننا على تفسير ظاهرة الاضطهادات الصليبية ضد اليهود فقد كانت أوروبا قد دخلت مرحلة إحياء وبقطة بينية مع مطالع القرن الحادي عشر. وثار الألف الأخير المتوقع في حياة العالم، أي بعد ألف سنة من صلب المسيح (١٠٢٤)، موجة من التوبة في مناطق وسط غرب أوروبا. وتعمق في الناس الشعور بالخطيئة والإحساس بالذنب. وقد أضفت الحركة الإصلاحية التي تزعمها دير كلوني على المناخ الديني السائد بعداً جديداً. إذ باتت الحركات التي تستلهم الدين وأقاما محسوساً في حياة الغرب السياسية تجسد في حركة «سلام الرب» وحركة «هدنة الرب» التي كانت تمنع إراقة الدماء وتحصر القتال في أيام محددة من الأسبوع. وفي الوقت نفسه أخذ الناس يبهثون عن وسائل يتحررون بها من عبء الخطيئة، ومن هنا كثرت زيارات الأماكن والمزارات المقدسة. وتظهر العواطف الجوارون يحضون الناس على حياة الفقر التي عاشها الحاربيون. وسرعان ما تحولت الدعوة إلى حركة صليبية (وهي حركة جاءت نتاجاً لأسباب أخرى عديدة)، أي إلى الشرق في ضوء عوامل كثيرة منها التحرر من رقة الشعور القاهر بالإثم والخوف من عقاب الجحيم في الآخرة. وفرصة القتال برفقة الأخوة وموافقتهم بباركة الكنيسة. وفرصة الهفاء بالتزامات الفرد كمسيحي وفارس... فضلاً عن الرغبة في الوصول إلى مدينة القدس الأرضية التي بدت كأنها تتأذى أبنائها الحقيقيين ليخلصوها من المسلمين... وكان هناك أمل انتصار ديني مصحوب بوعد بالثواب في السماء.

وكان همدى الدعوة إلى الحرب المقدسة على الصعيدين الشعبي ومثيرا حقا. وفي تصوراتنا أنه في مجتمع له ظروف الحرب الأوربي في القرن الحادي عشر؛ حيث تسود مظاهر الجهل وتتفشى الأمية، وحيث تختلط المفاهيم الدينية والخرعيات كان لا بد أن تكون الاستجابة لمثل هذه الحرب قوية ومستيرية، وهو ما حدث بالفعل. وفي هذه الجو تشجع أنباء عميقة من الرؤى والأحلام المقدسة والنبوءات، ويكتسب المشعرون والمبشرون الجوالين، من أمثال بطرس الناسك مكانة هائلة في نفوس البسطاء من الناس. ولقد كان بطرس وأمثاله تجسيدا لحال الهلع التي حكمت المجتمع الغربي. والتين العاطفي والتعصب القوي ضد أصحاب الديانات الأخرى.

كان رد الفعل الشعبي هذا واحدا من أهم جوانب الحملة الصليبية الأولى. لانه كشف بجلاء عن النظرة الانفية المستمدة من سفر الرؤيا، والتي كانت الطبقات الوسطى والدنيا في أوروبا ترى الأمور بها لقد كانت دعوة أربان الثاني: «شاركوا في الحملة الشعبية» شيئا لم يكن البابا نفسه يفهمه أرميه. فقد كانوا تواتين إلى التحرير من ريف الفقر والإحباط اللذين خيما على حياتهم القسمة (١١). ولما كان اليهود قد لعبوا دورا في الحياة الاقتصادية في غرب أوروبا وشمالها اتسم بالسلبية والاستغلال. كان من الضروري أن ينطلق من شاركوا في الحملة الشعبية لتحطيم كل القيود والعوائق التي تعوق انطلاقهم نحو الشرق... وكانت الجماعات اليهودية بالنسبة لهم من أهم هذه القيود والعوائق التي ينبغي تحطيمها. لقد كانت الحملة الصليبية الشعبية لحة

غير عادية في تاريخ أوروبا العصور الوسطى كشفت لنا عن الأشكال المرفقة في الثورية والمطاطية التي اتخذتها حركة التدين الجديدة، ويرى بعض المؤرخين أن تلك كانت هي المرة الأولى التي يتجلى فيها التعصب الديني الشعبي للطبقات، وهو التعصب الذي عبر عن نفسه تعبيراً درامياً في أحداث العنف ضد اليهود.

وإذا حاولنا في الصفحات السابقة أن نحلل ظاهرة الاضطهاد الصليبي لليهود، تبقى كلمة أخيرة حول الموقف اليهودي من الحروب الصليبية. فعلى الرغم من أن العنف الصليبي تجاه اليهود في أوروبا وبغيرها كان محكوما بالظروف التاريخية للحركة الصليبية ذاتها كما أوضحنا، فإن المؤرخين اليهود يفضلون مناقشة الموقف الصليبي من اليهود في إطار الموضوعات المتعلقة بتاريخ معاداة السامية (١٢). وفي الحقيقة فإن هناك من المؤرخين المسيحيين من يهاجمون في هذا الموقف (١٣). وفي رأينا أن هذا الموقف الفكري يعتبر تحايلا على الواقع التاريخي ولما لعنصر الحقيقة التي راكبت الحركة الصليبية (من خلال دراستنا لما حدث إبان الحملة الأولى) ولم تكن سوى إسراخ للواقع التاريخي لأوروبا القرن الحادي عشر، وهو واقع يختلف بطبيعة الحال عن القرون اللاحقة، وما حدث لليهود في أوروبا أثناءها فالدراسة التاريخية الموضوعية تقتضي منا أن نحاول رؤية الظاهرة التاريخية من داخلها، وهو ما يعني تمثل الأفكار والقيم والمثل العليا التي كانت تحكم تصرفات الناس آنذاك، فضلا عن محاولة تحديد العلاقة السببية الحقيقية في ظل الظروف الفعلية السائدة في العصر التاريخي الذي تقع الظاهرة في إطاره.

الهوامش

Alexander M. Shapiro "Jews and Christian in the period of the Crusades A commentary on the first Holocaust", in Journal of Ecumenical Studies, vol. 9-No. 4p. 736.

A.D. Neubauer "Le emorbuch de mayence-essai sur la littérature des complainants", revue des Etudes Juives, IV,(Paris 1882), ٢ pp. 1-30.

H. Ben-Sasson, "The Northern European Jewish Community and its ideals" in Jewish Society through the Ages edited by H. H. ٣ Ben Sasson and S. Ettinger (New York 1973), p. 213.

وكاتب المذكرات الأصلي هو إسحق الماينينجي Meininigen Isaac الذي دونها حتى سنة ١٧٨٩ ثم اكملها من جاسا بعده.

Neubauer, op. cit, pp. 24-23.

انظر:

Shapiro, "Jews and christians., p. 736.

٤ .

Neubaur, "Le memorbuch", p. 2.

٥ .

Ibid, pp. 3-4, pp. 10-11.

٦ .

The First Crusade- The Chronicle : انظر : الروايات الخمس هي التي أوردها كل من فوشيه دي شارتر الذي كان أحد شهود مجمع كليرمون. انظر : of Fulcher of Charters and other source materials, edited by Edward Peters (Univ- of Pennsylvania Press. 1971), pp. 27-29.

ورويبت الواهب الذي يحتمل أنه كان بين الحاضرين في كليرمون (Ibid, pp. 2-5) ويلسريك الدالي (Ibid, pp. 6-10) وجيويرت النوجيتي (Ibid, pp. 10-15).

The deeds of the Franks and the : أعمال للفرنجة Gesta Francorum انظر : أما الرواية الخامسة فهي التي أوردها المؤرخ للجيهل صاحب ١-2. other pilgrims to Jerusalem, edited by Rosalind Hill (London 1962), pp. 1-2.

ومن المهم أن نشير إلى أن لها من هذه الروايات لا تتفق مع الأخباريات حول نص الخطبة . أفضل تحليل كتب عن خطبة أريان الثاني في كليرمون هو ما كتبه دانا مونرو- انظر:

Dana C. Munro "The Speech of Pope Urban II at Clermont", American Historical Review, 11 (1906), pp. 231-242; Frederick Dunclaf "The Councils of Iacenza and Clermont" in Kenneth M. Setton. (ed) A history of the Crusades (Philadelphia 1955), vol. 1 pp. 220-252.

٨ . يلقي هذا الرأي قبولاً واسع النطاق بين المؤرخين الأوروبيين المعاصرين. انظر على سبيل المثال:

obert S. Hoyt and Stanley Chodorow, Europe in the Middle Ages (3rd ed., U S.A. 1976), p. 320; Noran F. Cantor, Medieval History (New York 1969), pp. 69.

يوشع براور، عالم الصليبيين (ترجمة وتقديم وتعقيب، د. قاسم عبده قاسم ود. محمد خليفة حسن، دار المعارف ١٩٨١م) ص ٤٦ - ٤٨ .

Frederick Dunclaf, "The First Gusade; Clermont to constantinople" in Setten, A hist. of the Crusades, vol. 1. pp. 253-79.

٩ .

وقد استبعد البابا في خطبته إلى أهل بولونيا Bologna للمشاركين في الحملة المسنن، وغير اللاتين للقتال، والنساء اللاتي لا يصحبهن أزواجهن أو من يقوم برعايتهن، كما ألزم التساوية بالوصول على موافقة رؤسائهم. ولكن الحافز للرحيل كان أقوى من إجراءات البابوية. يأخذ الناس يستمدون في كل مكان للذهاب إلى الشرق انظر:

- Guibert de Nogent, in R.H.V., hist Occ. Iv, 1 :
 lbert of Aix, in the First Crusade. pp. 94-99. ١٠
- René Grousset, Histoire de Croisades et du Royaume France de Jérusalem (Paris 1934), pp. 5-11. ١١
- Steven Runciman, A History of the Crusades (New York 1964), vol. I, p. 115. ١٢
- Nos Dei Hostes Orientem versus longis terarum transmissis desideramus aggredi, Cum ante oculos nostros sint Judaei quibus in- ١٣
 omicitur existat gens nulla Dei; Praeposteru. iniquunt labor est".
- George Bourgin, Guibert de Nogent, Histoire de Savie 1053-1124 (Paris 1907) p. 118. انظر:
- piro, op. Cit. pp. 730-731. ١٤
- ١٥ - هذا الخطاب مفقود اليوم، وقد حفظه لنا كتاب عبري صغير يحكي قصة اضطهادات سنة ١٠٩٦ في وادي الراين وقد أرسل عقب مجمع
 كليرمون مباشرة، لأن يهود ماينس في رهبم على هذا الخطاب أعلنوا أن هذا هو أول خبر يصلهم عن مشروع الحملة . انظر:
- Riant, p., "Inventaire critique des Lettres historiques des Croisade", Archives de l' Orient Latin, Tom. I, p. 111.
- Shapiro, op. cit., p. 732. ١٦
- Runciman, op. cit., p. vol. I, pp. 135-138. ١٧
- Raint, op. cit., pp. 111-112. ١٨
- H. Hagenmeyer, "Chronologie de la Première Croisade 1094- 1095" Revue de l' Orient Latin, VI, p. 231. ١٩
- Albert of Aix, (in The First Crusade), pp. 99-100; Ekkehard of Aura in (the First Crusade), pp. 100-101. ٢٠
- Hageneyer, Chronologie, p. 229; Runciman, A hist., vol I, pp. 135-136, Shapiro, "Jews and Christians", p. 731-732. ٢١
 - برلوي، عالم الصليبيين، ص ٤٦، ص ٤٩؛
- Albert of Aix; Akkehard of Aura, (in The First Crusade) pp. 99-101. ٢٢
- ٢٣ - عن الكونت أميكن وحملته انظر:
- Ekkehard of Aura; Albert of Aix, (in the First Crusade). pp. 101-104.
- Hageneyer, Chronologie, pp. 229-230. ٢٤
- Ibid, p. 231. ٢٥
- d, pp. 232- 23; Runciman A hist. of Crusades vol. I, p. 137; Shapiro, "Jews and Christians", p. 733. ٢٦
- Hageneyer, op. cit., pp. 333-334 . ٢٧
- Ibid, pp. 334-335. ٢٨
- ٢٩ - يرى البرت الأيكس أن كبحر الاملافة رفض الهدية المالية، وأدخل اليهود إلى بهو فسيح في قصره بحيث يكونون يمانن من شر اميكن
 - رجاله ١03 p. (in the First Crusade) Albert of Aix لكن المعاولات اليهودية تقول إنه أخذ المال.
- Hagenmeyer, Chronologie, pp. 235-236; Albert of Aix (in the First Crusades), p. 103. ٣٠
- Hagenmeyer, op. cit., pp. 235-236; Runciman, A hist., vol. I, pp. 138-9 . ٣١

Albert of Aix (in *The First Crusade*), p. 102; Hagruneyer, *Chronologie*, pp. 237-238; Runciman, *A his. vol. I*, p. 139, Shapiro, "Jews and Christians", p. 733; Duncalf, "Clermont to Constantinople", pp. 264-5.

Hageneyer, op. cit., pp. 238. ٣٣ -

Ibid, pp. 239-241; Runcian *A hist.*, vol. I, pp. 140. ٣٤ -

Hageneyer, op. cit., p. 241. ٣٥ -

Albert of Aix, pp. Ekhard of Aura (in *The First Crusade*), pp. 99-101; Hagenmeyer, op. cit., p. 238; Runciman, ٣٦ -

Albert of Aix, pp. 103-104. ٣٧ -

Ibid, p. 104. ٣٨ -

٣٩ - عن الانتفاضات التي وجهت للحركة الصليبية انظر:

P.A. Throop, *Criticism of the Crusade* (Amsterdam 1940).

٤٠ - انظر عن هذا الموضوع:

Henri Pirenne, *Economic and Social History of Medieval Europe* (translated fro the French by I E. Clegg, London 1972), pp. 40-45.

Cantor, *Medieval History*, pp. 205-206. انظر كذلك:

Shapiro, "Jews and Christians", p. 735-736. ٤١ -

Ben -Sasson, "The Northern European Jewish Community", p. 208. ٤٢ -

Robert S. Lopez, *The Commercial Revolution of the Middle Ages, 950-1350* (Cambridge Univ. Press 1976), p. 60. ٤٣ -

٤٤ - التلمود عبارة عن تفسير للتوراة، وهو في جزئين، أحدهما «النشأة» والثاني «الجماعة» الذي هو شرح «النشأة». ويصوّر التلمود عدة أبحاث لأخبار اليهود ولقائلهم وريائهم في شئون العقيدة والشريعة والتاريخ المقدس وما إلى ذلك وهو في ثلاثة وستين سطورا. والتلمود اثنان أورشليمي وبابلّي. والأورشليمي هو الاقدم - انظر:

قاسم عبيد قاسم، أهل الذمة في مصر العصور الوسطى، دراسة وثائقية (دار المعارف ١٩٧٩ - ط. ثانية)، ص ١٠٩ - ١١٠.

Shapiro, "Jews and Christians", p. 728. ٤٥ -

Lopez, *The Commercial Revolution*, p. 61; Ben-Sasson "The Northern European Jewish Community", p. 209. ٤٦ -

Ben- Sasson, op. cit., p. 208. ٤٧ -

٤٨ - عن الوجود اليهودي في إسبانيا قبل الفتح الإسلامي ويومعه انظر:

Heim Beinart "Hispano-Jewish Society", in *Jewish Society Throgh the Ahges* pp. 220-238; A Marx, *Essaus in Jewish Biography*, (philadelphia 1974).

Shapiro, "Jews and Cristians" pp. 729-730; Neubauer, "Le emorbuch de eyence", pp. 3-4. ٤٩ -

Lopez, *The Commercial revolution*, pp. 60-61; Shapiro "Jews and Christians", p. 729. ٥٠ -

Cantor, *Med. Hist.*, pp. 394-395; Pirenne, *Economic and Social Hist.*, p. 133. ٥١ -

٥٢ - يرى هنري بيرين (Economic and Social Hist., pp. 133-4) رأيا مملكتيا تماما لهذا الرأي: ففي رأيه أن إحياء تجارة عالم البحر للتوسيط التي كانت الفترحات الإسلامية قد قضت عليها في رأيه، جعل اليهود وسطاء لاغنى عنهم في نقل التجارة بين الشرق والغرب. وهو لا يوافق

عليه في ضوء الحقيقة القائلة بأن الذم التجاري في القرن الحادي عشر بدأ بالمدن التجارية الإيطالية، فضلاً عن أن العلاقات التجارية بين شرق المتوسط وغربه لم تتطوع بسبب الفتح الإسلامية، لأنها كانت قد تراكمت بالفعل بسبب الفوضى التي نجمت عن الغزوات الجرمانية قبل قرنين من الزمان.

Antor, Med. Hist., p. 395; Runciman, A hist. of the Crusade vol. I, p. 134.

- ٥٣

irenne, Econic and Social Hist., p. 134.

- ٥٤

Lopez, commercial Revolution, p. 61 Perenne, op. cit., p. 133.

- ٥٥

"Sicut Judies non debet esse licentia quicquid in synagogis suis ultra quam permissu est leges praesumere, ita in his quae eis Concese sunt nullum debent praeiudici sustinere".

Shapiro, "Jews and Christians", p. 726.

- ٥٧

Ibid, p. 728, Pirenne, op. cit., p. 133.

- ٥٨

Cantor, Med. Hist., pp. 395-396.

- ٥٩

Runciman, A hist. of the Crusades, vol. I, p. 135.

- ٦٠

Cantor, Med. Hist: pp. 322-323.

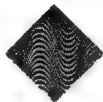
- ٦١

٦٢ - انظر التعليق الذي كتبه د. محمد خليفة حسن في الترجمة التي نشرت لكتاب يوشع براور - عالم الصليبيين، ص ٢٤٦ - ٢٧٢ انظر قائمة المراجع من هذا الموضوع، ص ٢٧٣ - ٢٧٤:

٦٣ - انظر مثلاً:

J. Parkes, The Conflict of the Church and the Synagogue A study in the Origins of Antisemitism, (A Theneum New York 1969).





عزف منفرد

قلبي ربابة

أسندته بجني وعزفت في ليالي الغابة

ترنيمه لحبي

ترنيمه الكآبة

رأيتها تأتي من السحابة

تنزل من مركبة الشمس

تخرج من معابد غريقة يحيطها البخور والطقوس

تجلس في مسكنها بآخر الطريق

فى الليل لا رفيق
سوى الشجنُ
وشرفة حزينه كأنها عين الوطن
ووهج الفانوس
يضىء وجهها، فرحت أذرع المدن
أهتف من حُبى لها وأقرع الناقوسُ
من فرح لفرح، كأنما الأفراح كلها لها
كانها هى العروس
تُزَفُّ كل ليلة
ويحضر الملوك والمجوس بالعقيق والذهبُ
أظل أذرع البلاد هاتفا بحبها
حتى يهدئى التعبُ
أعود كل ليلة، أمرّ من أمام بيتها
ألمحها ترفل فى الحرير والقصبُ
أجهش من أعماق روحى المغترب

أعزف فوق قلبي الربابة

ترنيمه للحب

ترنيمه للكآبة

.....

فى ظلمات الطرقات الحالكة

رأيتها تضىء مرة على الجبل

ومرة تطلع من بحيرة - حورية الأسرار من ضوء وظل

من وطنى القديم لى تطل

تطوف بالتلال، من تلى لتل

تحيطها الملائكة

تمرّ بالحقول، تخلع الحلل

تسير مثلما قد وكدت، بلا خجل

إلهة وملكة

تحلق الشموس حول فرعها المديد

وتطمع الجوس فيها، والعبيد

وتهرع العروش والجیوش نحوها

فتقبل الجميع

لكن بابها موصود

أمام وجه العاشق الوحيد

فاطعننى طعنة على عجل

- من هذه التى تجوب الليل من تلٍ لثلٍ؟

- هى العروس إن تحلّ فى مكانٍ يشتعل

أكلتُ من قربانها المبتل، والجموع تبتهل

أيتها الشمس التى ترحل / لكى تعود

يا أيها الشوق الذى لا يضمحل / والغيم إذ يهطل

على صحارى جسمى الممدود

فاعبرى الحدود ثم ادخلى بيتى

لتحبلى من دمة الرغبة، من صوتى

فإنها قيامتى بالروح والجسد

يحترقان فى يدك، أنت أنت معبدى

والمذبح المعد لى، أنا الذبيحة

ولا أحد

فى هذه الممالك الفسيحة

غيرى وغير مجدك الذى مضى ولم يعد

وحبك الذى أبكيه للأبد

«نيويورك»



ليس الاهتمام بتحليل الأسطورة ونقدنا وليد هذه الأيام، بل هو موزل في تاريخ الفكر إلى الحد الذي يمكن أن يجعلنا نعود إلى الشكاك المصريين القدماء في الألف الثالث قبل الميلاد، حين علا صوته بأنقد اللاذع للعقائد السائدة آنذاك، خاصة عقيدة الخلود وما يرتبط بها من طقوس؛ حتى إذا ما وصلنا إلى اليونان، رأينا الاتجاه العقلاني في نقد الدين والأسطورة يتبلور عند أكثر من فيلسوف، حتى نصل إلى العصر الحديث وفلاسفة التنوير الذين عبر قواشهر عنهم حين وصف الأساطير بأنها هذيان الهمج واختراع الدجالين، ثم أصبحت الأسطورة موضع اهتمام كثير من الفلاسفة المعاصرين، غير أن هذا الاهتمام كان في الحقيقة مسبوقا بجهود الأنثروبولوجيين والاجتماعيين والباحثين في تاريخ الأديان، فهناك شبه إجماع على أن الأسطورة تعنى بالنسبة للأنثروبولوجيا صياغة قصصية -Narra-tive تعلق بالآلهة والطبيعة، ويعنى الكون والإنسان^(١). بينما تعنى في علمي السياسة والاجتماع، الصورة الشاملة للعالم من وجهة نظر وحدات اجتماعية محددة، ونظام القيم Value system الذي تستند عليه تلك الصورة^(٢).

ومن الأنثروبولوجيين من يعزو إلى الأسطورة طابعا عمليا نفعيا، كما نجد لدى المدرسة الوظيفية Functionalism خاصة عند رائدها الشهير «مالينوفسكى»، الذي يرى أن الأسطورة لم تظهر استجابة لدوافع المعرفة والبحث، بل هي تنتمي للعالم الواقعي، وتهدف إلى تحقيق غاية عملية، فهي تروى لترسيخ عادات قبلية معينة، أو لتدعيم سيطرة عشيرة ما،

تنقية الدين من الأساطير

رؤية شافية وتطبيق على العهد الجديد

أو أسرة أو نظام اجتماعي قائم، أو ما شابه ذلك، فهي على هذا عملية في منشئها وبغايتها.

غير أن هذه النظرة لا تلقى قبولا واسعا لدى علماء الإنسانية بصفة عامة، وإنما الأقرب إلى الصواب هو ما رآه «ماكيفر» R.M. Maciver، الذى نظر إلى الأسطورة باعتبارها تقابل العلم والتكنولوجيا، وهى بذلك تتضمن سائر الأبنية الثقافية والفكرية الأخرى، كالدين والقيم وغيرها^(٦)، ومن ثم تكون غير بعيدة عن الفلسفة من ناحية المضمون، وربما كان هذا هو السبب الذى جعل البعض يربط بين الأسطورة و(الأنثولوجيا - Actio-logi)، أى علم دراسة الأسباب^(٧) وجعل البيض الآخر يعرف الأسطورة بأنها تعبير عن الحقيقة ولكن بصورة خيالية، على نحو ما نجد لدى المفكر الروسى «إيفانوف»^(٨) V.I. Ivanov (١٨٦٦ - ١٩٤٩م).

والحق أن الاهتمام المعاصر بدراس الأسطورة، يعود فى جزء كبير منه إلى عمل العالم الألمانى «ماكس مولر» Max Müller (١٨٢٣ - ١٩٠٠) الذى أنفق جهدا وبهرا فى تحليل الأساطير، إلى أن انتهى به الأمر إلى اعتبارها نتاجا لضعف اللغة فى بداياتها الأولى^(٩).

غير أن مثل هذا الرأى لم يعد مقبولا اليوم بعد أن رفضه كثير من العلماء، ذلك الرافى الذى انسحب أيضا على رأى مدرسة التحليل النفسى التى ربطت نشأة الأسطورة بالكبت، على أساس أن كبح العواطف البشرية هو الذى يوجد القوة الغريزية لتكوين الأسطورة^(١٠). ومن هنا فقد أصبحت الأسطورة ضريبا من الأحلام^(١١) عند أصحاب هذه المدرسة، وقد قدم أحدهم، وهو «إريك فروم» E. Fromm دراسة ضافية عن الأسطورة فى

كتابه (اللغة المنسية The Forgotten language)، انطلق فيها من فكرة «فرويد» عن العلاقة بين الأسطورة والحلم، وإن كان قد اختلف مع نظريته للأسطورة والحلم على نتاج العالم اللاعقلانى^(١٢)، وربما يرجع الفضل الأساسى فى تنفيذ سائر الأفكار والآراء التى نزلت بالأسطورة إلى مستوى لا يؤهلها للاحتواء على العناصر العقلية الخالصة، إلى الفيلسوف المعاصر «إرنست كاسيرير» E.Cassirer (١٨٧٤ - ١٩٤٥) الذى أبان عن الجوانب العقلية فى الأسطورة^(١٣) وعن عنصر الإنراك فيها^(١٤)، وناط بالفلسفة مهمة كشف الحجب عن هذه الجوانب^(١٥)، أو الأشكال الرمزية التى اتخذها عنوانا على مذهبه^(١٦) وقد مضى البنيويون بمثل هذه التحليلات شوطا بعيدا، وخصوها باهتمام كبير، وانتهى أشهرهم، وهو «كلود ليفى - شتراوس»، إلى أن المنطق الأسطورى مجازى ورمزى، والأسطورة حين تختار مانتها تأخذ ماهى بحاجة إليه مما هو متاح لها، والعنصر الواحد قد يبدو أحيانا كمادة وأحيانا كإداة^(١٧).

أسفرت هذه الدراسات فى النهاية عن نتيجة أساسية مؤداها أن الأسطورة شكل قديم جدا، ولكنه حيوى للغاية، من أشكال الخيال الخلاق، والفكر الأسطورى مع غرابته، شكل من أشكال المعرفة بالعالم المحيط، وهو شكل يتسم بطبيعته الخيالية غير الواقعية^(١٨)، ومع ذلك فهو قادر على أن يتكيف مع النظام الخلقى والعقلى السائد^(١٩)، وقد لاحظ «كيتلى» Keightley فى كتابه (أصل الأساطير Origin of Mythology)، أن الأسطورة لم تنشأ إلا حينما لاحظ الإنسان قوة الذكاء الإنسانى

Intelligence فى التأثير على الأشياء والطبيعة(١٦)، وفى هذا ما يؤكد حقيقة النشأ العقلى للأسطورة.

إنن فمهما يكن من طبيعة الشكل القصصى فى الأساطير، بمن شطحات الخيال الموهلة فى اتجاه اللاعقلانية، فإن هذا لا يحول دون الاعتراف بمضمونها المعرفى الذى هو فى النهاية حصيلة لجهود عقلى، والفلاسفة الذين يلجأون إلى الأساطير لتوضيح مذهبهم، أو يعمدون إلى خلق أساطير خاصة بهم (أفلاطون فى طيماروس وكامى فى أسطورة سيزيف مثلاً)، لا يفعلون ذلك إلا لأنهم يؤمنون بصلة النسب القوية بين الأسطورة والفلسفة، من حيث أن الأولى تحتوى كثيراً من العناصر العقلية التى يمكن أن تفيد بها الثانية، بعد أن ترتبها فى نسق أو شكل خاص بها. والحق أننا لا نكاد نفتح كتاباً فى الميتافيزيقا - التى هى أكثر فروع الفلسفة فلسفية - القديمة أو حتى الحديثة، إلا وجدنا الأسطورة تفرض نفسها بشكل أو بآخر، ولا نستثنى من ذلك أكثر الفلاسفة عقلانية فى تاريخ الفكر الغربى، مثل (أرسطو)(١٧) و(أرسطينوزا)(١٨).

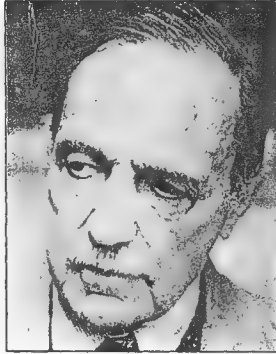
لقد كانت الأسطورة، ملجأ كان الدين والأدب، مظهر من مظاهر النشاط العقلى للإنسان، وطموحاً فلسفياً غير الإنسان من خلالها عن توقه المحموم للمعرفة، معرفة نفسه ومعرفة الكون من حوله، والقوى الغيبية الجوهلة التى يتصورها ولا يحسها.

الأسطورة إذن وثيقة للصلة من حيث محتواها المعرفى ومن حيث لغتها فى الوقت نفسه: أما صلتها بالأدب فتتجلى فى لغتها وبنائها، خاصة عند من يستخدمون المعايير الأدبية لتمييزها بين الأسطورة Myth

والحكاية الأسطورية Legend والساجا Saga والقصة الشعبية Folk story(١٩)، وما يهمنى هنا هو التأكيد على صلة الأسطورة بالدين.

يلتقى الدين بالأسطورة تحت راية القداسة، فكل تجلٍ للمقدس كما يقول مرسيا إلياد M. Eliade، يعتبر عند مؤرخ الأديان مهما، وكذلك كل ملقوس وكل أسطورة، وكل مظهر دينى يعكس تجربة المقدس، فينطوى بذلك على أفكار تتعلق بالوجد والمعنى والحقيقة(٢٠). وإذا كان الدين يقوم فى جانب منه على مجموعة من العقائد والتعاليم والطقس، فإنه يقوم فى جانب آخر على البعد الأسطورى الذى يضفى صفة القداسة على بعض الأشياء والأحداث بطرائق متعددة أهمها المعجزات والوحى والرقى الغيبية التى لا سبيل إلى البرهنة عليها عقلياً، وفى التعريف الذى يقدمه إلياد للأسطورة ما يوضح ماهيتها باعتبارها عنصراً أساسياً فى بنية الأديان جميعاً، يقول إلياد «ستروى الأسطورة تاريخاً مقدساً، وتخبر عن حدث وقع فى الزمن الأول، زمن البدايات العجيب، تذكر كيف خرج واقع ما إلى حيز الوجود بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات خارقة عظيمة... بهذا الاعتبار تتحدث الأساطير عن عملية خلق وتقول كيف ظهرت بعض الأشياء كيف بدأت فى الوجود، إذن لا تتكلم الأسطورة إلا عما وقع بالفعل، وما ظهر ظهوراً تاماً على مسرح الحياة، أما شخصياتها فهى كائنات خارقة، شهرتها على وجه الخصوص تعود إلى المآثر التى انتسبها فى زمن البدايات، بذلك تكشف الأساطير عن نشاطها الإبداعى، وعن القداسة - أو ببساطة عن فائق الطبيعة فى أعمالها(٢١).

الأسطورة إذن تتحرك في مجال دلالي هو نفسه المجال الدلالي الذي يتحرك فيه الدين، من حيث إنها تتحدث عن أفعال الكائنات الخارقة للطبيعة وعن تجليات قدرتها المقدسة^(٣٢)، كما أنها تتوجه على الجانب الآخر إلى الخيال وتخاطب العاطفة، فكان لابد لها في هذه الحال من لغة مجازية رمزية هي وحدها التي تستطيع أن تصور اللامرئي والفجبي والخارق للطبيعة، هذه اللغة بالضبط هي ما يحتاج إليه الدين لكي يصل إلى قلوب الناس.



رودلف بولتمان (١٨٨٤ - ١٩٧٦)

هذا باختصار هو المازق الذي وجد الدين فيه نفسه في هذا العصر، وكان على المفكرين الدينيين أن يجدوا مخرجاً ملائماً لروح العصر وثقافته إذا أرادوا للدين أن يظل قادراً على أن يقوم بدوره في الحياة المعاصرة، وقد تعددت اجتهادات هؤلاء المفكرين واقتراحاتهم بآراء هذه المشكلة، ونقف هنا أمام اجتهاد واحد من أبرز المفكرين الدينيين في هذا القرن، هو لمفكر تستانتى الألماني رودلف بولتمان R. bultmann، الذي وجد

الحل الأمثل لهذه المشكلة في دعواه القائلة بتفكيك الدين من الأساطير Demythologizing.

يعتبر بولتمان أعظم اللاهوتيين أو المفكرين الدينيين أثراً في القرن العشرين، مجال تخصصه الذي لا يكاد يباريه فيه أحد هو (العهد الجديد)^(٣٣)، وقد بدأ نجم بولتمان يسطع في مجال الدراسات الدينية حين أصدر كتابه (تاريخ الأنجيل الثلاثة الأولى (A History of the Synoptic Tradition)، ثم أصدر عام ١٩٢٤ كتاب (عيسى Jesus)، ثم كتابه الأساسي (لاهوت العهد الجديد)، الذي أثار جدلاً واسعاً في الدوائر اللاهوتية والأكاديمية المهتمة بفلسفة الدين، بحيث ظل يرجع

كان اعتماد الدين على الأساطير مزججاً إذن، أي من حيث الدلالة ومن حيث الصياغة، ومن حيث المحتوى ومن حيث اللغة؛ هو اعتماد له مخاطره التي لا يمكن إغفالها، لأن الإنسان القديم الذي كان يمكن أن يقبل الأساطير الدينية من عشرين قرناً، فلا يستوقفه ما فيها من عناصر اللامعقول وضروب التناقض، لم يعد يشبه في قدراته العقلية ولا حتى في خياله إنسان هذا القرن الذي رأى بأم عينيه كيف أن عالم الأساطير بمفرداته الخيالية اللامعقولة قد أخذ يتهاوى أمام سلطان العلم وطوفان التكنولوجيا؛ وهذا هو ما يمس الدين في الصميم.

الدراسات التالية حول العهد الجديد حتى هذه اللحظة.

هذه الكتب وغيرها مما لا يتسع المقام لمحصره، جعلت من بولتزمان واحداً من اكبر ثلاثة لاموثيين بروتستانت في القرن العشرين، والآخران هما كارل بارت K. Barth (١٨٨٦-١٩٦٨) و **هول تيليش** P. Tillich (١٨٨٦-١٩٦٥)، كما انها ضمنت لانكاره البقاء لأكثر من اعتبار، منها أنه مفكر ديني متميز عن معاصريه، فبقدر ما يتفق مع كارل بارت في أن مهمة اللاهوتي الأولى هي التأويل الدقيق للعهد الجديد طبقاً للرؤية المسيحية كما يصدقها الكتاب المقدس، فإنه يختلف معه أيضاً في إصراره على تقديم تأويل عقلاني يمكن لإنسان هذا العصر أن يفهمه، وهو في هذا قد يتفق مع **هول تيليش**، ولكنه يختلف معه أيضاً في أنه يهتم بالمقائد المسيحية اللاهوتية؛ في الوقت الذي يميل فيه تيليش إلى اللاهوت الفلسفي من منظور غير تاريخي يناسب الطابع التأملّي الذي لا يقف كثيراً عن تفاصيل العقائد^(٢٤).

اعتمد بولتزمان في تأويله على ضرورة تنقية المسيحية من الأساطير التي وردت في العهد الجديد، وهذه التنقية لا تتم بشكل آلي، أي من خلال حذف هذه الأساطير أو بترها، وإنما عن طريق التأويل، وضرورة التأويل تنبع عند بولتزمان من اعتقاده بأن العهد الجديد يحتوي عناصر أسطورية لا يمكن الدفاع عنها دفاعاً مقنعاً للإنسان للعاصر، مثل المعجزات وما حولها من قصص، ومن شأن هذه العناصر أن تجعل الإيمان المسيحي يقوم على نظرة للواقع لا يمكن قبولها الآن، اللهم إلا عن طريق التأويل^(٢٥).

ويوضح بولتزمان رأيه حين يصرح بأنه إذا كان لنا أن نحفظ بحقائق العهد الجديد، فإن ذلك لن يتم إلا من خلال تنقيتها من الأساطير، وأى وعظ ناجح بالضبط ذلك الذي يقوم بتنقية ناجحة للعهد الجديد من الأساطير، وإلا فإن هذا الوعظ سيفشل بدرجة أو بأخرى، ولا يوافق بولتزمان على إحياء لغة الكتاب المقدس كما فعل بارت وآخرون، لأنه يرى في ذلك انغماساً في تقاليد العبادة العقائدية، التي تقدم المبالغة فيها أساطير القرن الأول الميلادي في لغة القرن العشرين وتعبيراته^(٢٦).

اعتمد بولتزمان في تأويله على رؤية مارتين هيدجر الوجودية، الذي كان زميله في ماربورج، وهذا سر الطابع الوجودي في لاهوته، كما أنه اعتمد على مصادر أخرى مستمدة من حركة التقوى Peitism اللوثرية، وأهم من هذا كله هو ما تعلمه من أستاذه **فيلهلم هيرمان** W. Hermann، وانتهى إلى صياغته الخاصة لمفهوم الإيمان، الذي لم يشك بولتزمان في أنه يتعلق بالحقيقة اللانهائية التي هي الله، وإن كان مقتنعاً بأن الإيمان لا يتعلق بهذه الحقيقة في وجودها نفسه، بل في مفزاعها بالنسبة إلينا، أي باعتبارها تفويضاً أو إحالة إلى وجودنا الخاص الأصيل^(٢٧).

وقد بلور بولتزمان أراه حول هذا الموضوع في مقالته (العهد الجديد والأسطورة) - ١٩٤١، الذي شرح فيه نظريته في تنقية الدين من الأساطير، على أنها ليست مجرد مطلب دفاعي Apologetic، بل هي مطلب الإيمان ذاته، ثم شرح عملية التنقية أو (الأسطورة) هذه بأنها إجراء تأويلي أكثر منه إجراءً تأويلياً يهدف إلى استبعاد

نجاح محاولة تطهير المسيحية من عناصرها الأسطورية، كما فعل صمويل هنري كوك S.K. Hook الذي رأى أن المسيحية مثلها مثل أي دين، تراجعها فيها حقائق يستحيل الحديث عنها دون استخدام لغة المجاز، فليس أمام العقل يد من اللجوء في هذه الحال إلى مساعدة الصورة والرمز، وهما العنصران اللذان تتكون منهما الأسطورة^(٢٩).

الأسطورة، وقد أثبت بهذا أن فكرته ليست سوى تأويل جردى متطرف، تم تطبيقه على (العهد الجديد)^(٣٨).

هذه خلاصة لأراء ديولتمان التي أثارت جدلاً واسعاً لا تزال تتردد أصدائه حتى اليوم؛ خاصة على الجانب المعارض الذي رأى في هذه الأفكار خطراً يهدد التجريد الدينية ذاتها، مما دفع ببعض المفكرين إلى الشك في

الهوامش :

(1) J. Gouid and W.L. Colb (Editors), A Dictionary of The Social Sciences, Art. myth.

(2) Loc. Cit.

(3) R. M. Maciver, The Web of Government, Macmillan Co., New York 1947, pp. 3- 12.

(٤) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١١.

(4) Nicholas O. Losky, History of Russian Philosophy, International Universities Press, Inc., New York, 1951, p. 336.

(5) Ernst cassirer , Language and Myth, Trans, by Susan Langer, Dover Publications Inc., New York, 1946, p. 4.

(٦) باتريك ملاهي، عقدة أوديب في الأسطورة وعلم النفس، ترجمة جميل سعيد مراجعة د. أحمد زوي، مكتبة المعارف بالاشتراك مع مؤسسة فرانكفيل، بيروت ١٩٦٢، ص ١٠٨.

(٧) المرجع السابق، ص ١٠٧.

(٨) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص ١٠١٤.

(٩) إرنست كاسيرير، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ص ١٥٤، وانظر أيضاً.

E. Cassirer, Language and Myth, op. cit., pp. 14-15.

(١٠) إرنست كاسيرير، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، ص ١٤٧.

(١١) المرجع السابق، ص ١٤٣.

(١٢) محمد مجدى الجزيري، فلسفة الفن عند إرنست كاسيرير. رسالة مخطوطة لنيل درجة الماجستير، بإشراف د. أميرة حلمي مطر، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٧٥.

(١٣) اليزاب ملتنسكي، من الأسطورة إلى الفولكلور، ترجمة أحمد رضا، بحث في مجلة ديوجين (مصباح الفكر)، العدد (٤٣) السنة (١٢)، مركز مطبوعات البولنيسكي، القاهرة، ١٩٧٩، ص ٧٨.

(١٤) المرجع السابق، ص ٢٧ - ٢٩.

-
- (١٥) باتريك ملاهى، عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس، ص ١٢٠.
- (16) Charles Bradlaugh, *Humanity's Gain From unbelief*, Qatts & Co., London 1929, pp. 34-5.
- (١٧) أرسطو، مخاللة اللام من كتاب (ما بعد الطبيعة)، ترجمها وقابلها بالترجمة العربية القديمة د. أبو العلا عفيفى، مجلة كلية الآداب بالجامعة المصرية، المجلد (٥)، الجزء (١)، القاهرة ١٩٢٧ ص ١٢٧. حيث يشير أرسطو إلى أن الفكر الدينى السابق كان مصوغا فى قالب الأساطير.
- (18) Stuart Hampshire, *Spinoza*, Penguin Books, 1978, pp. 202-
- (١٩) صمويل هنرى هوك، متصطف المشيلة البشرية، ترجمة صبرى حنيدى، دار الحوار، اللاذقية ط (١) - ١٩٨٢ - ص ٩.
- (20) M. Eliade, *A History of Religions gdeas*, Trams, by: W. R. Trask, vol. I, VIII.
- (٢١) ميرسيا إلياد، ملامح من الأسطورة، ترجمة حبيب كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٥، ص ١١.
- (٢٢) المرجع السابق، ص ١٢.
- (23) M. Eliade, (ed.), *Encyclopaedia of Religion*, Art. Bultmann.
- (24) Ibid.
- (25) J.R. Henells, (ed.), *ictionary of Religions*, Penguin Books 1984, Art. Demythologizin.
- (26) P.L. Hlholmer, *Theology and scientific study of Religion*, U.S.A. 1961. (T.S. Denison & Copany. Inc).
- (27) M. Eliade, (ed.), *Encycoppaedia of Religion*, Art. Bultmann.
- (28) Ibid.
- (٢٩) صمويل هنرى هوك، مرجع سابق، ص ١٢٨.



ثارت في الأسابيع الماضية إشاعة قوية بخصوص وقوع معجزة ذات طابع خرافي تقول بظهور بقرة حمراء منذ سنة ونصف تقريبا وأن هذه البقرة لها مواصفات معينة وأريد في التوراة وسيحفظ بهذه البقرة لمدة معينة (ثلاث سنوات أو أكثر) ثم تذبح وتحرق وبعد تمام وقوع هذه الأحداث سيتم إعادة بناء الهيكل.

وتعتبر إثارة مثل هذه الإشاعات الخاصة بوقوع معجزات أمرا متكررا أو ظاهرة متكررة عند اليهود حيث تستخدم مثل هذه الخرافات لتحقيق أهداف دينية وسياسية، وبخاصة عندما يمر اليهود بأزمة تاريخية كما حدث في فترات السبي والشتات والاضطهاد.

ويتفق ظهور هذه الخرافات والأساطير مع طبيعة الديانة اليهودية التي من أهم صفاتها أنها ديانة أسطورية تفسر أحداث التاريخ تفسيراً أسطورياً، وتوظف الأسطورة والخرافة لخدمة الأهداف الدينية والسياسية. لذلك تقوم الديانة في عقائدها على مجموعة من الأساطير مثل أسطورة الاختيار الإلهي لبني إسرائيل على أساس عرقي، وأسطورة نقادة الدم اليهودي، وأسطورة الوعد الإلهي بل الوعود الإلهية المتكررة والمقطوعة بين الرب والفتن، وأسطورة «أرض الميعاد» المرتبطة بأسطورة العهد لأنه عهد متعلق بالأرض، أي هو وعد بالأرض، لذلك سميت الأرض بأرض الميعاد. وهناك أيضا عقيدة المسيح المخلص الذي يعمد إلى بيت داود، وله مواصفات بطولية معينة، وقد ظهرت هذه العقيدة بعد سقوط مملكة داود وسليمان عليهما السلام، وحديث للمسيح المخلص وظيفته سياسية وهي إعادة إنشاء المملكة في مستقبل «اليام» على يد مسيح مخلص له صفات

أسطورة البقرة الحمراء

بين الدين والسياسة

أسطورية، يقوم بجمع الشتات اليهودي وإعادة بناء الهيكل وإعادة إنشاء المملكة.

إن ظهور أسطورة البقرة الحمراء الآن، وفي هذا التوقيت، له أهداف دينية وسياسية. فالأسطورة هنا وظيفتها إثارة الشعور الديني والحماسة الدينية لدى اليهود. وتوجيه هذه الحماسة الدينية لخدمة هدف تهويد القدس وإتمام عمليات الاستيطان فيها، وتحقيق هدف جعلها عاصمة أبدية لإسرائيل.

ولا يستبعد استخدام اليمين اليهودي المتطرف لهذه الأسطورة من أجل إثارة الإسرائيليين دينياً وحشد مشاعرهم الدينية، حتى لا تقدم أية تنازلات للعرب والفلسطينيين فيما يتعلق بالقدس، وذلك لأن الأسطورة مرتبطة بإعادة بناء الهيكل وموظفة لهذا الغرض، وتستخدم الأسطورة في هذا الوقت بالذات لدعم العمل الاستيطاني والسياسة الساعية إلى تخريب المسجد الأقصى وإعادة بناء الهيكل في موقعه، وإقناع الإسرائيليين واليهود من خلال الأسطورة بمشروعية العمل السياسي والعسكري الساعي إلى تهويد القدس، وتخريب بيت المقدس وتدمير المسجد الأقصى.

ولإقناع الإنسان الإسرائيلي واليهودي بهذه الأسطورة، لابد من تأصيلها من التوراة، وذلك باستخدام قصة البقرة الحمراء والواردة في (سفر العدد الإصحاح ١٩) حتى يؤمن الإسرائيلي واليهودي بأن الأسطورة ليست بدعة حديثة، ولكن لها أصولها في التوراة.

وقد أعيد استخدام الأسطورة التوراتية حتى تتناسب الأوضاع الحالية، ولذلك تم تغيير وظيفة الأسطورة،

فالبقرة في التوراة استخدمت «كقربان» ديني للتكفير عن الخطايا، والموضوع ليست له صلة بالهيكل أو بالقدس، لأن قصة البقرة وقعت على أيام موسى عليه السلام، ولم يكن الهيكل وجود، لأن الهيكل منسوب إلى سليمان عليه السلام، أي بعد عصر موسى عليه السلام بثلاثة قرون كاملة، ويقول النص التوراتي: «وكلم الرب موسى وهارون قائلاً. هذه فريضة الشريعة التي أمر بها الرب قائلاً: كلم بني إسرائيل أن يأخذوا إليك بقرة حمراء صحيحة لا عيب فيها ولم يعمل عليها نير، فتعطونها لإعزاز الكاهن.. إنها ذبيحة خطية» (العدد ١٩: ١-٩)

وقد تم تعديل بنية الأسطورة ووظيفتها، لكي تخدم الأهداف الجديدة الخاصة بالاستيطان وتهويد القدس، وإعطاء مشروعية لأعمال العنف والإرهاب وأعمال التخريب في المسجد الأقصى مثل شق النفق، ومحاولات إحراق المسجد الأقصى أكثر من مرة، والمضايقات للمصلين المسلمين في المسجد الأقصى، إلى آخر هذه الأعمال الإسرائيلية والسياسات الخاصة بالقدس والمسجد الأقصى.

وتستخدم الأسطورة أيضاً لمقاومة الضغوط السياسية الدولية كانت أو محلية، عربية أو فلسطينية، فالدافع الديني عادة ما يكون أقوى من الدافع السياسي، وهنا تستخدم الأسطورة وسيلة للمقاومة، وللوقوف ضد الرأي العام الدولي والعربي، وحتى الرأي العام الإسرائيلي نفسه، الأسطورة دينية، وطينة الصلة بالمعتقد والمشاعر الدينية، وباستغلالها يمكن مواجهة الضغوط الدولية والعربية والفلسطينية، والتمسك على

أساس ديني تفرضه الأسطورة - سياسيات الاستيطان والتهود.

ويلاحظ ظهور الأسطورة في الفترة التي ظهرت فيها مشكلة جبل أبرغنيوم ومحاولة تكملة الحزام الاستيطاني حول القدس، ونتيجة للضغط الدبلوماسي والعربي يتم اللجوء إلى الأسطورة لتقديم الدعم الديني للمشروعات الاستيطانية في جبل أبرغنيوم، والتي بها يتم إغلاق مدينة القدس لتصبح كل مداخلها ومخارجها يهودية. ويلاحظ أيضا ظهور هذه الأسطورة مع قرب نهاية الألف الثانية بعد الميلاد وبداية دخول الألف الثالثة، ومن المعروف أن التفكير الأسطوري اليهودي يزدهر ويتنشر مع نهاية كل ألفية، وذلك بما تنجره نهاية كل ألف سنة من تجديد للأمال اليهودية في قدوم المسيح المخلص، وقرب جمع الشتات اليهودي، وبناء المملكة وإعادة بناء الهيكل ولهذا فنهاية الألفية بداية لنشاط «مسيحاني» يدور حول ظهور المسيح المخلص. وعادة ما يظهر ورعون أي (مُسَحاء كذبة) يدعون أنهم المسيح المخلص مع نهاية كل ألفية. وتيلدور هذا النشاط «المسيحاني» في ابتداء الأساطير والخرافات حول المسيح المخلص، وكلها تسعى إلى تحقيق الأهداف السياسية لليهود، حيث يسود الاعتقاد في أن وظيفة المسيح تحقيق الخلاص لليهود من غير اليهود، فهو خلاص سياسي في المقام الأول، وليس خلاصا دينيا كما هو الحال في المسيحية، حيث وظيفة المسيح وظيفة دينية خالصة.

أسطورة البقرة الحمراء أسطورة حشرية، بمعنى أنها تتحدث عن شيء سيحدث في المستقبل أو في العالم

الأخر (عالم الحشر)، ويتم استغلالها هنا على أرض الواقع لتحقيق أهداف لا علاقة لها بالدين، بل مستغلة للدين والمشاعر الدينية من أجل أهداف سياسية خالصة.

واليهود أساطيرهم المتعددة في العصر الحديث، فلم تستأثر أسطورة البقرة الحمراء في الأسطورة الوحيدة، فقد سبقتها أسطورة المعاداة للسامية وهي أسطورة تستغل سياسياً وتظهر دائما في الأزمات الحقيقية والمفتعلة أي عندما يتعرض اليهود لاضطهاد حقيقي أو عندما تظهر شخصية أو جماعة تمارس أعمالا عدائية ضد اليهود، ومن بينها الأعمال السياسية المضادة للصهيونية والدولة الإسرائيلية.

وهناك أسطورة الإبادة النازية لليهود وتحديد عدد اليهود الذين أريدوا تحديدا أسطوريا، فالرقم «سنة» ملايين يهودي» رقم خُرَافى أسطوري، يتم دعمه واستغلاله دائما لتحقيق المصالح اليهودية وبخاصة في أوروبا وفي ألمانيا على وجه التحديد، والحصول المستمر على الدعم المالي والتعويضات فخرلا عن الدعم السياسي والعسكري. وأخيرا تظهر أسطورة البقرة الحمراء في وقت الأزمة الماثرة حول القدس والتهويد وجبل أبرغنيوم، لتستخدم كوسيلة لإثارة المشاعر الدينية لدى الإسرائيليين واليهود عموما، ولواجهة الضغط المختلفة والرأي العام، ولتعطى مشروعية دينية لكل أعمال العنف المرتبطة بتهويد القدس والاستيطان ويتم المشروعية الدينية من خلال التاصيل الديني للأسطورة، وذلك بربط أسطورة البقرة الحمراء بالرواية التوراتية الواردة (في سفر العدد الإصحاح ١٩)

تتم مواجهتها مثل هذا النوع من الأساطير للوظيفة سياسياً بمراسمتها وتحليلها وتفنائها وتعريف الرأي العام الإسرائيلي بالمغالطات الواضحة فيها، وبالتفسيرات التي طرأت على الرواية التوراتية التي لا علاقة لها بالهيكل أو بالنفس، وبالتعديل والتحريف الذي أدخل على رواية التوراة بتغيير وظيقتها، وهي الذنب من أجل التكفير عن الذنب، إلى الذنب من أجل بناء الهيكل ومن الضروري مخاطبة المتدينين من الإسرائيليين واليهود وتوضيح التحريف الذي وقع في استخدام الرواية التوراتية، وهو تحريف للمعنى واستغلال للدين، وتلاعب بالنفس الديني وهو القراءة.

ومن الضروري أيضاً مخاطبة الرأي العام المصري والعربي الذي ذاعت الخرافة بينه، وانتشرت خلال الأسابيع الماضية، وذلك لتصحيح المعلومات حول هذه الأسطورة، ويمكن هنا الاستعانة بما ورد في القرآن الكريم حول موضوع البقرة، وتوضيح التحريف والتبديل الذي وقع بالرواية التوراتية نفسها وبالأسطورة الحديثة في الوقت نفسه.

وبهذا الشكل يتم دعم المؤسسة السياسية والعسكرية في إسرائيل بالأساطير الدينية، التي تغطي مشروعية دينية للأعمال السياسية والعسكرية، ولأعمال التهويد في القدس، ولأعمال العنف على وجه العموم، في تلاعب واضح وصريح ومقصود بالمشاعر الدينية للإسرائيليين واليهود .

لا شك في أن هذه الأسطورة اليهودية الجديدة هي من صناعة اليمين اليهودي المتطرف لممارسة الضغوط الدينية على نيتانياهو، ونخه إلى تنفيذ مخططات اليمين اليهودي الخاصة بالاستيطان والتهويد، وإعادة بناء الهيكل على أنقاض المسجد الأقصى، وتحويل القدس إلى عاصمة أبدية لإسرائيل كما هو منصوص عليه في سياسة الليكود وفي برنامجه السياسي، والأسطورة هنا من المؤثرات الدينية التي يستخدمها اليمين الديني المتطرف لتحقيق أهدافه الاستيطانية عموماً وفي القدس على وجه التحديد.



أهمية ضبط البراءة



أخذت نفساً عميقاً تحاول أن تشق به طريقاً للهواء في صدرها، لاح الإرهاق على وجهها بوشوح، مضت نحو التلفزيون، ضغطت زر الجهاز، ظهرت الصورة مغبشة فهتفت في ضيق: ألا تنوى الصعود إلى السطح لضبط الإيريال؟
رد بنفس اللهجة الخسافة: يا فتاح يا عليم.. والله لقد برعني هذا الإيريال، حتى يوم راحتي لا أهنأ به بسببه .. أوف..!
قالت في محاولة لتهديته:

- سوف ينضبط هذه المرة إن شاء الله..

- قابليني أو انضبط، بدمك كيف ينضبط ونحن محاصرون بالعمارات العالية من كل جانب؟ ضحككت قائلة: وماذا نفعل إذن؟ نجلس لتفرج على بعض، هيا حاول ولا داعي للكسل.. رمقها في غيظ فاستطردت:

- سوف أزعم وأقول «خلاص»، عندما ينضبط..

ولاح سطوع الشمس من النافذة المطلة على المنور فانتعشت نفسه، قرر الجلوس على السطح، وقراءة الجريدة في دفة الشمس، بعد أن ينتهي من مهمته الثقيلة، تأمل بطنها المتفخ وعابثها قائلاً: المهم ألا تزعمي بقوة وإلا نزل قبل موعدها

ابتسمت في اللحظة التي ظهر ابنتها عصام فبادره أبوه قائلاً:

- جئت في وقتك، أعمل مصالحة لوجه الله، تعال لتعمل مراسلة بيني وبين أمك..!

رمقه الولد باستغراب فقال:

- سوف نحاول ضبط الإبريال.. هيا بنا..

تبعة الولد فى صمت وهو يرمى أمه فى غيظ، ويعد أن استرد الأب أنفاسه من صعود السلم قال وهو يستشعر دفء الشمس الجميلة:

- قف أنت عند سور النور المقابل وأرهف السمع، وعندما تسمع كلمة «خلاص» قل لى.. التقط عصا طويلة من أرض السطح فانزعجت قطرة وهزيت دجاجات، حقا ما أجمل الشمس وهى تفرش أشعتها الدافئة فى جنبات السطح، لعنة الله على الدور الأرضى وستينيه، عبثا حاول أن ينقذ نفسه وأسرتة من رطوبته، ترى متى ينضبط هذا الإبريال المثير، إذ ذاك يمكنه أن يقضى يوم إجازته فى دفء الشمس، ولا يفعل شيئا غير قراءة الجرنال، أزاح مقدة الإبريال يميناً وهتف:

- هل قالت شيئا؟

- لا..

أبدا لا تريد القنرات الثلاث أن تتضبط فى اتجاه واحد، وإذا انضبطت الأولى باظت الثانية والثالثة، وإذا انضبطت الثانية، باظت الأولى والثالثة، وهكذا بالتبادل وكان كل قناه تستقبل من إرسال خاص بها، عاد يسأل:

- هل قالت شيئا؟

- لا..

نفخ فى زهق وهو يزج بالمقدمة إلى اليسار، لبث ينتظر بعض الوقت ثم هتف:

- هه.. ما الأخبار؟

- لا جديد..

حرك المقدمة إلى الورا فى اتجاه المئذنة البعيدة، تكاد تستقيم فى خط واحد مع مصدر إرسال المقطم، داخله إحساس غامض أنه على وشك أن يسمع كلمة (خلاص)، أزهف السمع، فلم يسمع شيئا، عاد يصدق فى اتجاه الهوائى صوب المئذنة، تداعى لذاكرته خلافة الأخير مع الشيخ (صبحى) إمام المسجد، لم يحدث شئ، مجرد أن رجاء الا يطلع القراءة فى الصلاة، ثار الشيخ فى وجهه كالبركان، وكأنه نطق كفرا، حتى المصلين انقسموا على أنفسهم بين مؤيد ومعارض، وكان الأمر يستحق فتوى، استبدل المسجد بمسجد آخر. انتبه على صيحة الديك المباغلة، نظر إلى ابنه فأنهاه يحدق فى نافذة بعيدة تطل منها فتاة، أنعم النظر فى اتجاه الهوائيات المنتشرة فوق الأسطح المحيطة، لقى عجباً، كل هوائى يكاد يأخذ اتجاها مختلفاً، حتى فوق السطح الواحد!!

زفر فى ضيق وبقع المقدمة بطريقة عشوائية، استقرت صوب العمارة العالية القائمة عند ناصية الشارع العمومى، ليست عمارة، وإنما برج.. برج المعلم «شرنوبى»، يقف شامخاً تطلو هامته عنان السماء. لاشك أنه يعرق استقبال

هوانيات الصى بكلمه.. من حوالى شهر تقريبا لمح أنوارا تطل من إحدى شقق الدور الرابع، مائة وثلاثين ألفا مهرها... وللشطب الطبع سوير لكس، بيعع بالفالى ولا يتعمل رزقه كما قالت زوجته ساخرة، أما الدور الأرضى فقد جعل منه مخزنا مكسأ بكل أنواع الكراتين المكتوب عليها بالإنجليزية، زيد مستورد، لحم جاج.. طماطم كاتشاب.. بييرة.. علب سبن أفن وصودا وأشياء أخرى معبأة فى كراتين أيضا لم يفهم المكتوب عليها باليابانية، فاكثلى بمشاهدتها أثناء تفرغها من الشاحنة الضخمة، عم سيد البقال أخيره بشى غريب مازال حتى الآن يجد صعوبة فى فهمه، وهو أن الشرنوبى يسهل زواج كهول العرب من بنات الريف! أوف أين ذهب هذا الولد اللعون، منذ أيام ارتفع ضغطه فجأة، وهو يهم بفتح الباب بعد عوبته من عمله، سمعه يصيح بأهه فى الداخل:

أنا لا أفهم.. الا يوجد على لسانك، سوى.. ذاك.. ذاك، كلما رأيت خلقتى؟ وأخرة المذاكرة؟ ورقة لا يزيد ثمنها ستين جنيتها فى الشهر هل تذكرين صاحبي «سيد برعى»، الذى كنت أعزمه على اللطمية البيتي منذ سنتين؟ رأيت بالأمس راكبا عرية مرسيس مع أبيه، وتقولى لى ذاك...!! وهو المعلم شرنوبى كان ذاكرا؟

لحظتها تراجع ولم يفتح الباب، إلا بعد أن هدأت العاصفة! لبث طوال الليل يفكر فى إجابة لأسئلته فمجز.. ران السكون لحظة إلا من نبش بجاجات، وإذا ابنه يهتف فى ابتهاج:

- سمعتها تقول «خلاص»، انضبطت الأولى والثالثة، وسوف تتأكد من الثانية مطشفتيه وابتسم فى سخرية، أين الخلاص إذن مادامت الثانية لم تنضبط، يأتى الخلاص حقا عندما ينضبط الكل فى اتجاه واحد، ترى متى يحدث هذا حتى يرتاح من دوخته؟ ويستمتع بيوم إجازته، لكانها لعنة كتبت عليه دون ذنب، عاد يدور برأسه محققا فى اتجاهات الهوانيات، لغت نظره واحد يتميز بعدد كبير من الأنزع، لاشك أنه جيد الاستقبال، لم لا يكون المعبى فى الإيرىال ذاته، وليس الاتجاه؟ يجوز لكن الاتجاه أهم بلاشك، لأنه مصدر الاستقبال، وانتزعه صياح الديك فهتف بأبانه الذى بدا وكأنه نفس الأسم:

- الا تسمع صوتها؟

هو الولد رأسه فى صمت، فعاد يربق الهوانيات للمتناثرة، أصابته الحيرة وأحس بالدوار لم تختلف الاتجاهات فى حين أن مصدر الإرسال واحد؟ عجيبة وأين الاتجاه الصحيح إذن؟ يقولون إن الإرسال يأتى من المقطم، بينما يقول آخرون إن مصدره مبنى التليفزيون، حتى الخلاف فى مصدر الإرسال، وألعل هذا هو السبب فى اختلاف الاتجاهات، عندما حق والده ألا ترد، بل لعل الياص أصابها فانشغل بها هو أهم.. طعام الغداء!! وتوالى الدقائق ثقيلة مملة، وهو ينظر فى حسرة إلى الشمس التى بدأت تتجه بفرشتها إلى الجانب الآخر من السطح، وإذا ابنه يقبل نحوه قائلاً وهو يشير بيده فى اتجاه معين:

- ما رأيك يا أبى لو حولت اتجاه الإيرىال فى نفس اتجاه هذا الطبق؟

نظر فتبين طبقاً هوائياً يرتفع عن بعد، بينما استطرد الابن:

- إنه لاشك في الاتجاه الصحيح، لأن المهندس المتخصص يقوم بمسبلة..

من رأسه في صمت وهو يرصد اتجاه الطبق، إنه تقريباً نفس الاتجاه الذي كان عليه الإبريال عند صعوده، ثمة انحراف بسيط لكن من يدري، سدد العصا إلى المقدمة وألفها في نفس الاتجاه متوخياً النقطة، لبث بعض الوقت يرهف السمع، دون فائدة.

- يظهر يا أبنى أن المشكلة الحقيقية في العمارات العالية، خصوصاً برج الشرنوبى!!

تأمل قوله مفكراً ولم يلبث أن قال بلهجة مغيظة:

- عندك حق، لقد قلت ذلك لأمك قبل أن تصعد.

وارتسمت على وجهه دلائل الحيرة فاستطرد الابن:

- نعم لقد قرأت أن هذه المحاجز الأسمنتية تعتبر من المعوقات التي تؤثر في سرعة واتجاه الموجات المبثوثة، فلا يستطيع الإبريال استقبالتها بنفس قوتها، فتتغيش الصورة وتظهر الظلال.. رماه باستغراب، ثم هتف به ساخراً: الله الله يظهر أنك تذكر.. بأدله نظرة الاستغراب، ولم يلبث أن دنا منه قائلاً:

- لم لا نستأن صاحب إحدى العمارات العالية أن نضع الإبريال فوق سطحه؟

- لا أحب التطفل، ثم إن هذا يكلفنا خمسون متراً سلك جديد، ثمنا لا يقل عن خمسون جنيهًا..

- إذن توجه الإبريال نحو هذا الفراغ الخالي من العوائق..

رد في ضيق:

- هذه النهاية بالذات، لا هي في اتجاه جبل المقطم ولا مبنى التلفزيون.. وعموما نجرب.. وما كاد يفعل حتى ارتفع صوته كالصرخ:

- الثلاثة باطلوا!!!

وانفجر الولد وابوه ضاحكين، ثم هتف الأب في حسم:

- لنعيدة إذن إلى اتجاهه الذي كان عليه لحظة صعودنا..

وأضاف الولد ضاحكاً:

- في هذه الحالة يمكنك أن تقر الجريدة في دفء الشمس، وأنهب أنا إلى مائش الكرة..!

فرد الجريدة ومسح بنظراته العناوين الكبيرة.. «نحن على وشك الخروج من عنق الزجاجة.. والمرحلة القادمة مرحلة جنى الثمار».. «اليوم يتحدد بطل الدوري»، جذب انتباهه إعلان كبير احتل جانب الجريدة السفلى.. «فرقة الفنانين المتحدين تقدم حالياً...» وابتسم وهو يتأمل صورة الممثل المشهور تحت الإعلان وقد جلس فوق ما يشبه قنبرة على وشك الاندجار! إعلان الجانب الآخر للراقصة المشهورة، تعلن عن مسرحيتها الجديدة، وقد انثنى الثوب عن فخذها.. «الطريق إلى مصالحة عربية».. «زيادة مقبلة في الأسعار».. «الهموم الثلاثة».. هم يضحك وهم يبكي وهم يهزأ!!

رأى الشمس على وشك الأفول فطوى الجريدة، عاد يرمق الإبريال في حيرة ممزوجة بالغضب لمح إحدى الجارات تطل من شرفتها وتشير له بإلحاح غريب صوب نافذة شققته، لم يفهم شيئاً فاستدار مهولاً نحو الدرج، سمع أنات خافتة بالداخل، طرق الباب فلم يستجب أحد، تذكر أن ابنه الكبير ذهب إلى «الماتش»، دفع الباب بقوة، تبين الأنات صاردة من حجرة النوم فاندفع نحوها، رأى امراته تتوجع وهي تشير إلى بطنها المنتفخ في إعاء شديد..

.. ماذا حدث.. ليس هذا موعد ولادتك؟

ارتفعت أناتها فهزول خارجاً يبحث عن تاكسي.

قال له الطبيب بهدوء مثير:

.. يلزمها عملية عاجلة.. الجنين في وضع غير مضبوط، وقد تضطرب لإجهادها..

أخذ يروح ويفر أمام حجرة العمليات، مضى الوقت بطيئاً حتى انفتح باب الحجرة عن الطبيب:

.. فعلنا ما في وسعنا حتى استطعنا إنقاذ حياة الأم..

اندفع داخلاً وقبليها في حنو وهو يتأمل وجهها المصفر، داعبها قائلاً:

.. لا تقلقي فسوف نعوضه.. المهم أنك بخير..

وأبداً ما كان يتوقع ردّها وهي تتعصب ابتسامة مرهقة:

.. متى؟

وشمك قائلاً.

.. عندما نفلح في ضبط الإبريال..

أولاً: الأدب الأسطوري والديني والإنساني: تعريف

اختياري لمصطلح «أدب» يقوم على أساس التعامل مع النصوص الأسطورية والدينية والإنسانية الخيالية بوصفها لغة رمزية تعرف بمقدرتها على الخلود وعلى التحول للانتهائى، فهي تبرز وتخلي في ذات الوقت الأفكار العميقة^(١)، وبذلك تختلف لغة هذه النصوص - وإن تنوعت مصادرها - الكهان، الوحي، الأدباء - عن اللغة العلمية التي تتوخى الدقة بمطابقة الدوال للدلالات، ولغة اليومية التي تتوخى تحقيق المصالح المباشرة بين المتحدثين. يركز هذا البحث إذن على الطابع الأدبي للنصوص الأسطورية والدينية والإنسانية دون طابعها الفلسفي أو التشريعي، أو الوثائقي الاجتماعي. وأظن أن للمتعة الحقيقية التي نشعر بها عند قراءة هذه النصوص تكمن في أدبيتها أي في كشفها عن زيف الاعتقاد في احتواء «الدلالة المركزية»^(٢) النهائي والشامل للحقيقة وسر هذه المتعة التي يثيرها الأدب في نفوسنا يكمن في تجاوزه لما نظن أنه حقيقة معنى اللفظ لشيوعه وانتلافنا به. مثل هذا التجاوز يتوافق مع ما نحسه في عميق سرائرنا ونذكره بمقولنا أن الحقيقة أوسع مما نالف، وأنها دائماً في طور الكشف.

كما يشعرونا الأدب بالحرية في تراجمها بين الانتماء والطلاق لأنه من جهة يتجاوز مع ذلك الجزء من الحقيقة النفسية الخاصة التي تسامنا وتنازلنا عنها لتحقيق قدر مشترك للفهام والتواصل بجمهور الناس^(٣)، فيساعدنا على الوعي بانتماطنا الشعوري للجماعة، وفي الوقت ذاته ينطلق بنا إلى ذلك الجزء الآخر من الحقيقة التي نكث إليها خارج حدود المشترك التاريخي العام، فيتيح لنا فرصة إعادة صياغتها وفق إدراكنا للنفسى الخاص، ووفق استشرافنا للبعد المجهول الأفضل. هكذا يبدو الأدب وكراته يحررنا من سيطرة الافراط علينا وخضوعنا لها خضوع العبودية، ويعيد مودة لنا بها تحفزنا على الحركة. بهذا المعنى للأدب ننظر إلى رموز العالم الآخر في الأساطير والأديان والأدب الإنساني.

الرمز في الأدب الأخرى

تطبيقاً أولياً على رحلة المراجع

ونقصد بالإنساني الأدب الذي يكتبه كاتب معين في عصر معين، ونطلق عليه مصطلح «إنساني» لأن مرجعية هذا الأدب ليست مرجعية متعالية على النص كما هو الحال مع الأساطير التي تعزى إلى ما يوهي به إلى الكهان أو النصوص الدينية التي هي وحى إلهي.

وهذه القسمة وإن بدت تاريخية تبدأ بالآدم وهو الأسطوري، فالديني، ثم الأدبي الإنساني، فهي ليست حادة تماماً. فالأدب الإنساني كان مواكباً للنصوص الأسطورية والدينية، مثلاً «الدراما اللغوية» المصرية القديمة وأمثال «حكم امنصوبي» المصري هي من الصنف الأدبي الذي تعدد فيه الإشارات إلى العالم الآخر وكان وجودها مواكباً للأساطير الخاصة بهذه الرحلة في كتاب الموتى ومعتن الإفرام. كذلك كانت هذه الأساطير تعد ديناً بشكل ما وإن لم تكن أياً منها كتاباً مقدساً. وعلى الرغم من هذه التحفظات فإننا نقيم هذا التقسيم لتاريخي على أساس التغليب، فقد انفرادت الأساطير منذ الزمن المسحي بالإخبار عن العالم الآخر، ثم غلبت الأديان على التعريف بهذا العالم، وأخيراً انضردت الآداب بالسلمحة بعد ختام الإسلام للأديان في القرن السابع الميلادي. وعلى أساس آخر أهم وهو طبيعة الرمز في كل من الأصناف الثلاثة، التي تتمايز في كل منها عن الأخرى، وقد تدخل في علاقة جدلية بين الأصناف الثلاثة كما سوف نرى :

ثانياً : تمايز للرموز

١ - الرمز الأسطوري: فالرمز الأسطوري يعطى الأولوية للصورة على اللغة، والفرض منه في الأساس هو تكريس الصورة وما يرتبط بها من طقوس، بعبارة أخرى تختص الأسطورة بخمس سمات، أولاً: أنها حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، ثانياً: أنساق وصور تقدم في أساسها على الاعتقاد في صحتها ويشق عنها الكثير من الأساطير ثالثاً : ترتبط الأسطورة بقضايا الإنسان الكبرى كالآلهة والحياة والموت، وتفسير أسرار الطبيعة. رابعاً : أن الأسطورة ليست واحدة لغتها أبداً، فإذا قلنا أن أوديب قتل أباه أو

أن الأب قد قتل على يد أوديب، قلن يؤثر ذلك شيئاً على تحليلنا للرمز الأسطوري، فكل منا يحكي الأسطورة بلغته ولا يؤثر ذلك على دلالتها الرمزية شيئاً لها الأسطورة تعتمد في بنائها على الحكاية، أي على سرد أحداثها التكوينية دون احترام لتركيبة اللغة أو خصوصيتها لها الأساس في الأسطورة هو الوحدة الحكائية وليس المغررة اللغوية. خامساً : بذلك تحيل الأسطورة على الخارج وتزعم تطابقها معه فيما يثبثها في تصور أحادي.

٢ - الرمز الإنساني:

والرمز الأدبي الإنساني يعطى الأوية للمعنى اللغوي أي يحول الصورة إلى لغة، التي تتميز بطابعها الجمالي، والشاعر كما يرى «كافكا» في تأمله الجمالي لموضوعه لإيهام بوجوده أو عدم وجوده، في حين أن الأسطورة تستدعي دائماً التصديق، ويدن الاعتقاد في صدق موضوعها. تفقد الأسطورة كل أساس لها^(٤). فالأسطورة تزعم صدق صورتها الوهمية، في حين أن الأدب يزعم صدق الشعور، ومجال الحكاية في الأسطورة هو المعقيدة، أما في الأدب فهو التأثير عن طريق جمال اللغة .

الأساطير لها صفة الالتزام الجماعي، وقابلية التحول إلى تعاليم، وليس الأمر كذلك بالنسبة للنصوص الخاصة بالأدب فهي ليست ملزمة لا على المستوى الجماعي أو التعاليمي، وهي ليست موضع تصديق، فهي تقدم منذ البدء على أنها خيال، ولكنها في المقابل تستدعي القارئ للتفسير، ولك ذلك موزعاً الخيالية وصولاً إلى معنى جملي، بعبارة أخرى: الأممية القصوى في الرمز الأدبي تملي لغة واختياراتها وتركيباتها، لا للصورة، ومن ثم فتفسره لا يفنى عن نصه، ويبت شعر لا تفنى ترجمته عن أصله اللغوي.

٣ - الرمز الديني:

وأما الرمز الديني في الكتاب فهو ليس مرحلة وسيطة بين الاثنين وإنما هو يحتويهما معاً، ففي الكتب المقدسة يمكن لنا أن نحول اللغة إلى صورة، أو الصورة إلى لغة. فهذه كما أظن

الكتب المقدسة الذي وصل إلينا بلغته الأصلية، والنص الوحيد الذي نرى في عصره، والنص الوحيد الذي عرفنا به الوحي عن طريق وسيطة المباشر التي، وليس عن طريق رواية يتخللون عنه.

وبذلك يبدو الرمز الديني في الكتب المقدسة طائفة من للنسب من وجهة المنهج، فهو من جهة يؤسس للحكاية كصورة قابلة للتصديق، تمنح الجماعة قوتها ووحدةها، وللمجتمع قوامه وفكره، ومن جهة ثانية هو دعوة للمعرفة بوصفه لغة تقتضي التواضع، حتى لا يصبح الوعي بالحكاية زائفاً ولا ينصب الاعتقاد على صورتها أو حولها فحسب كحروف جامدة وإنما يتحول بها إلى معانٍ مؤسسة لحياتية الحياة.

ثالثاً : تحول الديني إلى أسطوري أو إلى معرفة:

الدين في جانب منه إذن حاو للأسطورة ، وفي الجانب الآخر من حيث هو لغة محط للتصديق بالأسطورة لصالح معناها الدلالي اللغوي . ومن هنا نفهم تلك التحولات المستمرة للدين إلى أساطير أي حكايات لا يقبلها العقل الموضوعي من جهة عند البعض، وإلى معش نص جمالي أوبى لا يفرض أي اعتقاد بصرافية الكلمات من جهة أخرى عند البعض الآخر. فالنص الديني منذ البدء حاو لهذه التركيبة الجدلية التي يسهل فكها لصالح كل فريق يرى النص ملزماً للاعتقاد من جهة ، وداعياً للتفكير من جهة أخرى . والذين «يؤسسون» الدين إن صح التعبير هم الذين يستفنون بالحكاية ومايشق عنها من حكايات عن النص المقدس ، أو يستفنون بالشرح عن اللفظ الأصلي ، فالحكايات والشرح الجدلية تطيح بالنص ، وتصبح أساطير موازية أو تنصوفاً مقدسة تطيح بالنص الأصلي، وبذلك لا يعد النص الديني مقدس الكلمة حاوياً لهذه الحكايات والشرح ومهيماً عليها ، بل يتوارى لتحل هي صله كدين ، وبذلك يفقد النص الديني قدسيته لصالح هذه النصوص الموازية . أو في أحسن الأحوال تحول هذه النصوص النص الديني إلى أسطورة لتصبح بدورها أساطير مشتقة منه لها ما له من ضرورة الاعتقاد.

خصيصة أساسية من خصائص اللغة في النص الديني يتمتع بها وحده دون سائر النصوص. بعبارة أخرى: نحن في مجال الوحي الديني لدينا كتاب لغوي مقدس، يهكي لنا الحكاية برمزها الصوري الذي هو موضوع الاعتقاد، ورمزها اللغوي موضع التأخير. فندفن نقرأ الحكاية من خلال لغة، وهي لغة ثابتة في كتاب مقدس، ومن ثم فنحن مع نصوص الوحي الديني لا يمكن أن نكتفي بالحكاية فحسب، بل لابد من الالتزام أيضاً باللغة التي كتبت بها، وبذلك تؤثر اللغة تأثيراً بالغا فينا وفي اعتقادنا بالواقع الخارجي للحكاية. وتضعف منه لصالح الواقع الداخلي أو الدلالي والتركيب للغة التي صيغت بها الحكاية.. وفي هذا المعنى يقول كاسميرسز عن اللاهوت المسيحي الراسخ «إنه تسليم بالواقع الداخلي، والأعلى، والإلهي، الكامن وراء الواقع الخارجي، وعلى وجه التحديد، خلف الواقع الخارجي للأسطورة المسيحية، وبالتالي فهو بمثابة محاولة لتجاوز الواقعية التي فقدتها الأسطورة» (٩).

ومعنى ذلك أن النص الديني يقدم لنا الحكاية ثم يمدد اعتقادنا المباشر والحرفي لها إذ يدعوهم لفهمها فهماً لغوياً والمعقدة هنا تنصب على الكلمة المقدسة وما تحدثه من تأثير وعلى الصورة وما تثيره من تأمل. ومن ثم فالنص الديني يقدم لنا الرمز والطريق لمعرفة في ذات الوقت. ولنخسر على ذلك مثلاً، إذا كنا قصة خلق آدم وحواء بأي لغة شئتنا فهذه الحكاية الصورة، ولكن الحكاية في القرآن ومن خلال اللغة لها أبعاد أخرى فقد قدم للدكتور عفت الشرفاوي في هذا الإطار بحثاً يؤكد مثلاً أهمية استخدام صيغة المثنى في قصة خلق آدم في القرآن الكريم ودلالة هذا الاستخدام على مساواة آدم وحواء في الخليفة، وأيضاً يده بذلك ومن خلال اللغة على دلالة مضادة لدلالة ذات الحكاية في العهد القديم الذي انفرجت فيه حواء بالفراية. ولنا في أعمال مفسرينا القدماء شواهد كثيرة على أهمية اللغة في تشكيل مفهومنا للحكاية.

وهذه الميزة الجامعة بين الوحي الصوري واللغوي لا تتحقق في كتاب مثل تحفاتها في القرآن الكريم، فهو وحده دون سائر

ولأننا نتساءل لماذا انخرط النص المينى بالجمع بين المنعنيين المنحى المصورى الرمزي والمنحى التأريلى العرفى معاً ، بما أوتعتنا فى مآزق التعامل الأسطورى مع النص أو ما أسميته بـ"الأسطورة" ، ولتعامل القوى الكاشف من معانى الفاظه بلا حدود مع الاحتفاظ بهيمنة اللفظ على كافة المانى ؟ لأن الصورة هى التى تؤسس الثقافة، ولأن المعرفة هى التى تحيى الثقافة. الصورة تؤسس للمعى بالتاريخ ، والمعرفة هى التى تتقدم بالتاريخ. وقد لفت هالينوفسكى (١٨٨٤-١٩٤٢) الانتباه إلى أن كل الثقافات تتحكم فيها أساطير. هذه الأساطير أطلق عليها بول ويكوف "الأسطورة المؤسسة للجماعة". ولكن هذه الأسطورة بينيتها الدائمة القابلة للتصديق هى أقرب الأشياء إلى الأيديولوجيا السياسية كما لاحظ ذلك كلود ليفى شتراوس وجورج سوريل.

ويرى جان فرنسوا ليوتار^(١) أن الحكاية الأسطورية تشبه الأيديولوجيا السياسية فى تقديمها لحلول وهمية للواقع وتجعل من ذاتها أداة للإرهاب والسلطة، ويستعير عنها بالملم الذى يصبح للماضى فيه دور فعال للكشف والبحث عن المجهول. فهناك نوعان من المعرفة. المعرفة الحكائية، والمعرفة العلمية. والمعرفة الحكائية تعتمد على بلاغة الإجماع وهى ذات طابع قسمى ولكنها تخلق مجتمعاً متواصلأ مثل الأسطورة أو الإيديولوجيا، أما المعرفة العلمية فهى تعتمد على بلاغة التحرير الفردى، وهى ذات طابع باحث عن المجهول. الصورة فى المعرفة الحكائية صممية تثبت الماضى وتستهلكه، والماضى فى المعرفة العلمية يتم تخزينه كمعلومات، وتحويله إلى نمط من الفهم. المعرفة الحكائية تعارض للمعرفة العلمية. فالحكاية تقدم وهم حل خيالى لتناقضات واقعية، فى حين أن العلم مرتبط بقضايا الواقع.

ويقارب الدكتور غلث الشرقاوى بين الدين والنظام السياسى لألمعنى السلبى أى بهيمتها حكاية تزيف المعى، أو أداة قمع وإرهاب، ولكن بمعناها الإيجابى أى بوصفها

فلسفة بها يتحقق المعى بالتاريخ، إذ يقول مينشا المعى لتاريخى فى المجتمعات الإنسانية تحت: تأثير عاملين أساسيين: الأول هو وجود دين عام أو شبه عام، يقدم لهذه الجماعة تفسيراً للحياة ومغزى للوجود يرتبط فيه الماضى بالمستقبل .. أما العامل الثانى فهو التشكل الاجتماعى أو التنظيم السياسى المتماصك الذى يعطى هذه الجماعة وعياً خاصاً بذاتها المضغرية، ورسالتها الإنسانية، مهما يكن من أمر هذه الرسالة. ويعبارة أخرى فإن المجتمع الإنسانى يحتاج لكى يتحقق له وهى ما بفكرة التاريخ أن تكون لديه فلسفة للحياة مبنية تقسم مغزاه، أو سياسية تبرر حركتها،^(٢)

هناك إذن أسطورة أو نظام سياسى أو "مجازى" ينطلق المعى الإنسانى منه، ويتحقق به وحدة الجماعة. وقد يظل المعى بهذه الصورة المؤسسة قيد التزيف أى التصديق المطلق بحرفيتها . وقد ينطلق المعى بها إلى حدود المعرفة اللانهاية، فكلمة فلسفة هنا تقتضى التعامل مع لغة الدين أو السياسة يخرج بها من إطار التصديق إلى إطار التأويل.

الرمز الدينى إذن، من حيث هو كلمة مقدسة أى كلمة لايفنى بديلها عنها ، هو طائفة احتمالات المعنى التى تستجئنا للقراءة، أى للتجاوز الدائم للواقع الخارجى للحكاية من أجل واقعها الداخلى القوى . ومسط القداسة هنا ليس للحكاية السابقة أو الشارحة . ولكن اللفظ فى ذاته من حيث هو طائفة لانهائية لاستنقار البحث والفهم للمعنى الذى تشهد بتجسد زمن للقراءة والإبداع ، وهو بذلك يمس للقيم والأخلاق وفلسفة الحركة وإرادة الإنسان -بعبارة أخرى يقام الرمز الدينى من حيث هو كلمة مقدسة التصديق المرفى لما يقول، ويستجئنا لفهمه بما يتجده لنا وسيطه القوى ، فباللغة ألا نتعايش الواقعة فحسب ، وإنما ترمز إليها ، لتحوّلها إلى مادة قابلة للتفكر والتأمل وإعادة الصياغة ، وبدلاً من أن تفكر التجربة ، تتعالى عليها بالغة ، أى أنك تصبح بشكل ما مسئولاً عنها رباحاً عن مغزاه.

رابعاً : تحولات الأسطورة والدين والأبب الإنساني إلى معرفة:

وإذا كانت الأسطورة في الأصل هي موضوع الاعتقاد ، والشعر موضع التأثير ، فالدين هو موضع الدعوة: الدعوة إلى الاعتقاد في نبات الرمز من جهة ، وضرورة تأويله من جهة أخرى، بشكل جدلي لا يقل الفصل السابق الذكر ، فهو استدعاء ما هو قبلي ودعوة للإنارة البشرية لتحطيمه من أجل معرفة جديدة تستشرف مجهول المستقبل .

ولعل وعيناً بالأسطورة التي كانت موضع اعتقاد في الأساس قد أصبح الآن أكثر من أي وقت مضى موضع تفسير، أي أن العمود فيها قد تحولت إلى لغة فلسفية ، ونفسية، وتأويلية ، وكذلك قد لدينا أن الأب ليس موضع تأجيل وابتداء خيال، بل موضع تغيير للمجتمع وتحطيم لصوره الأنا^(٨) ، وأن الدين كنس مقدس ليس أيديولوجيا سلطة ولكنه نص رمزي جامع ومادة متاحة للمعرفة.

صحيح أن مثل هذا التفسير للأسطورة والدين والأبب الإنساني ، لم يتم بشكل كاسح إلا في العصر الحديث ، إلا أننا لا نعدم إرغاسات عدة له في الماضي.

إذ عرفت الأسطورة منذ نشأتها من يتحولون بها من مجرد صورة قابلة للتصديق بمطابقتها للواقع إلى لغة قابلة للتفسير وذلك منذ العصور الإغريقية التي فسرت فيها الأساطير بوصفها مناظرة للحقائق الفلسفية كما نرى مثلاً عند الفيلسوف أمبيدوكليس الذي عاش في القرن الخامس قبل الميلاد، فهو يرى أن الإله زيوس هو رمز النار، والإله هيرا رمز الهواء، وفي العصور الوسطى فسرت الأساطير على إنها مجازات وكتابات كما هو الحال عند بوكاتشيو^(٩) (١٣١٢-١٣٧٥) في كتابه سلاطة الكلبة. كما قدم الفيلسوف الإنجليزي فرنسيس بيكون (١٥٦١-١٦٢٦) في كتابه حكمه القدماء عدداً من التفسيرات للأساطير الإغريقية على أساس أنها استعارات وكتابات للحقائق الفلسفية. كذلك فسرت الأساطير بوصفها انتكاساً لنزاه

اجتماعية، فسر الفيلسوف اليوناني إبيميخ في كتابه الملقب «السجل المقدس» ظاهرة تعدد الآلهة والأرباب في الأساطير بأنهم هم الحكام والملوك القدماء الذين ألهموا أنفسهم بأنفسهم، أو ألهموا من قبل معاصريهم وأسلافهم، وقد ظهرت التفسيرات الإبيميخية هذه قبل إبيميخ، فقد كان رأي هيرودوت في الآلهة أنهم عظماء تاريخيين مثلهن، وفسرت الأساطير على أنها انعكاس لل أحداث التاريخية. وفي العصر الحديث ازدهر التفسير النفسي للأسطورة على يد فرويد فهو يعود بنشأة الأخلاق والدين وتكوين الضمير إلى عقدة أديب والتمرد على الأب، كما بدت الأساطير تعبيراً عن اللاوعي الجمعي عند يونج . ولكن الازدهار الحقيقي لتفسير الأسطورة بدأ مع الدعوة للنظر إليها كنص له منطه الخاص عند شيلينج (١٧٧٥-١٨٥٤) في كتابه فلسفة الميثولوجيا، أركنص مناظر للغة عند كاسمير^(١٠) (١٨٤٥-١٩٤٥)، أركرمز مكلف لفلسفة الوجود عند ريكتور^(١١) .

كذلك عرفت التصور الدينية مسيحية ويهودية وإسلامية طيلة تاريخها تأويلات عدة لنصوصها ترتفع بها من مقام التصديق العرفي إلى مجال التفهم لقيمها الكامنة كما عرفت محاولات أسطرثا كايديولوجيا سياسية تمكن للسلطة والقمع . وكذلك تحولت بلاغة النصوص من فرض معايير لجمال التأثير على المثالي ، إلى ابتداء الكاتب لمعاييره الخاصة التي يشاركه القارئ صناعتها من جديد.

خامساً : تحولات الرموز إلى معرفة

هي أخص ما يميز الإنسان :

ولعل تحويل الصور إلى لغة قابلة للفهم هو أخص ما يميز الكائن البشري، فقد أجرى العالم الأنثروبولوجي بالفلوف بحثاً عدة على اللغة عند الحيرانات والبشر، فاكشف أن الفكر الحيواني يستخدم صوراً للأشياء، لكن الإنسان يستخدم صور هذه الأشياء، بالإضافة إلى الصور اللفظية التي تتبع ترسماً هاتلاً للفكر وللوعي بالذات^(١٢) . والإدراك الإنساني يعتمد على تكامل النظمين. فالعالم بما يتجه للحواس من مشيرات، يشكل نظاماً

إشارياً أولاً، هذا النظام الإشاري يشترك فيه كل من الإنسان والحيوان. ولكن اللغة تشكل نظاماً إشارياً ثانياً، وبها يختص الإنسان.

وبذلك لم يعد التفكير معتدلاً على ما تلقاه الحواس مباشرة من صور عن العالم، بل يشاركه في هذا صور لفظية، يطلق عليها بالهولوف «المثير الوسيط»، هذا المثير يتيح الفرصة للاتصال عن العالم والحواس عليه، واتخاذ مسافة منه تسمح بالتهجير والتعميم والفهم. ولكن علينا التنبيه فهذا النظام الإشاري اللغوي هو نظام ضعيف ومختلف يتطلب التيقظ، ولكنه هو الذي يؤدي إلى الإبداع. كما يجب التنبيه أيضاً إلى أن هذا النظام الإشاري اللغوي قد يمثل قيد للنظام الإشاري الأول أي يمثل محض صورة، مثلاً إذا رأيت تفاعلة سال لعالي، وإذا سمعت كلمة تفاعلة سال لعالي أيضاً إذن الكلمة أصبحت لها نفس الدور الذي تلعبه صورة التفاعلة من حيث هي نظام إشاري أول مثير للحواس الفسيولوجية، وقد يكتمل بتحوله إلى نظام إشاري ثان. أي أن التفاعلة التي هي بالتأكيد مثير والحي تصبح كلمة وتمتلك القدرة على التوسع، لتعانق العديد من الأشياء (رمز الخير الشر... الخ).

ولكن علينا التنبيه إلى أننا لا نستطيع أن تفصل بين النوعين من الوعي: الوعي الصوري والوعي اللغوي، فهما متلازمان. علينا فقط أن ندرك أن الكلمة خادمة ولكنها في الوقت ذاته رمز حقيقي، رمز لا يستطيع إلا المجاز أن ينقله، وأن يبتنا عنه، ومن ثم فإن ما يبدو غير معقول أو كاذب يصبح إشارة إلى معنى عقلاني^(١١) كما علينا أن ندرك صعوبة المهمة التي نحن بصددتها: «مظاهر اللغة وإن كان عاملاً معوقاً لتطوُّر المعنى فإنه أيضاً وسيلتنا لاستشفافه. ولكن هناك ثمن أو دية لابد أن نقدم للوصول إلى هذا المعنى ألا وهي الجهد البذول لتفكيك هذا التعقيد الجذلي بين ظواهر الكلمات ومعناها. الوصول إلى المعنى يتم بطريق غير مباشر، موار، ملتبس، ملتصق. فالظاهر يُكَلِّمُ علينا الطريق إلى المعنى ولكنه سبيلنا الوحيد للوصول إليه»^(١٢)، والنتائج المرجوة من هذه المهمة ليست مغرية باليقين فالمعنى المعنى الذي نصل إليه سيظل محدوداً ونسبياً، فليس هناك نص

يمكن أن يُفسَّر وفقاً لمثل أعلى ذي سلطان محكم أصلي ونهائي للمعنى وبذلك تصبح الحقيقة رغبة متجاوزة لكل منا في ذاتي إلى المجموع الذي لم ندرك آخر واحد فيه بعد. ولكن سيظل لكل منا شرف المساهمة في البحث عنها. أي لكل منا شرف الإنسان.

٢- النموذج التطبيقي

أولاً: ما بين الأسطورة والتأويل:

الكلمة المقدسة إن «وفقاً للجزء النظري السالف الذكر»، توضع للقدس في قلب الجماعة، بما تؤم به من تطابق بين أفرادها فيما يعتقدون، وبين ظاهر ما يعتقدون وواقعها، ولكنها أيضاً توضع للقدس في قلب الجماعة بما تتميز به من حرية لا نهائية وما تشعنه من إرادات غير محدودة القوى للقرار كل على حدة، لإعادة إبداعها في سياقات مفتوحة معارضة ومشاهدة، متحركة ومحلة، وناقدة ومتاملة. ولإعادة قراءتها وصياغتها وتفكيكها وكشفها وتحييدها، بما يترافقها كمنعني «أحادى» مدرك تمكن له عملية «الأسطورة»: أي تصديق تطابق الكلمة والواقع الخارجي، ويقدسها كمنعني «واحد» يتجاوز الجميع، ويوسمى الجميع لكشفها بما يحفظ لكل فرد، جهده في الفهم ويتعالى عليه من خلال عملية «التأويل»: أي تحويل الكلمة إلى معرفة لم تتم بعد.

وعملية «الأسطورة» هذه لا تخلو من «تجعة»، ولكنها تعامل خاص مع القيمة، إذ تضمها في نظام ثنائي الحدين، واضح الحدود، بما يثبت بعدها الأحادي المدرك وبهيه سلطة مطلقة، في حين يبدو التعامل التأويلي مع القيمة انفتاحاً على سبل إنراكها، ووسمياً لكشفها بوصفها كلاً مقدراً غير واضح المعالم، بما يتضمن اعترافاً بقدرة كل مجتهد في سبيلها على المشاركة في تبنيها.

بهذا المعنى سنعرض لنوعين من التعامل «واحد أسطوري، والثاني تأويلي للأدب الأخرى الإسلامي». ويعتمد تصور العالم الآخر في الإسلام بصفة أساسية على الآيات الخاصة بالجنة والنار والميزان ويوم القيامة في النص القرآني من جهة، وعلى

حديث الإسراء والمعراج من جهة أخرى . ولكن لن أعرض للعالم الآخر في القرآن الكريم بالتفصيل في هذا البحث ، ولكن سأركز فقط على ميزات هذا العالم كما صوره القرآن بما يسمح لنا بالإلقاء الضوء على مفهوم حديث الإسراء والمعراج ، وهو موضوع الدرس للفصل في هذا المقام .

ثانياً : النص القرآني :

في النص القرآني نجد الآيات الخاصة بالجنة والنار والعذاب والتعذيب ، تقع في أماكن متفرقة بين دفتي الكتاب دون أن يضمها أي سرده قصصي لهذه الرحلة ومع ذلك لا نجد كتاباً يلج على التعميم والعذاب المرتبط بكل فعل من أفعال البشر كما هو الحال في النص القرآني . في إطار هذا البث الشامل والمتفرق لآيات الثواب والعقاب في النص القرآني ، بدأ العذاب والتعذيب شاملاً للدنيا والآخرة معاً .

فإذا ما أردنا الاختصار في هذا المقام على العالم الآخر ، وجدنا أن القرآن يتميز في تصويره لهذا العالم الآخر بأربع مميزات رئيسية لم نجدها في أي أدب آخرى سابق عليه وهي :

أولاً : أن الجنة الإسلامية تشمل أصحاب الأديان جميعاً ولا تقتصر على أصحاب دين دون آخر ، بل تشمل الذين أشركوا أيضاً :

والأمم المجرمة ليوم الحساب يختلف بعضها عن بعض ، ولكل وجهة هو موليها . والنص القرآني يقر بالخلاف ويقصر الحكم بين الأمم على الله وحده « لكل أمة جعلنا منسكاً هم ناسكوه فلا ينازكهم في الأسر ، وادع إلى ربك ، إنك لعلى هدى مستقيم ، وإن جادلوك فقل الله أعلم بما تعملون ، الله يحكم بينكم يوم القيامة فيما كنتم فيه تختلفون » (الحج ١٧) .

« فلذلك فادع واستقم كما أمرت ولا تتبع أهواءهم يقل أمنت بما أنزل الله من كتب ، وأمرت لأعدل بينكم ، الله ربنا وربكم ، لنا أعمالهم ولكم أعمالكم لا حجة بيننا وبينكم ، الله يجمع بيننا وإليه المصير » (الشورى ١٥) .

« إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابغين من آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحاً فهم أجمعون عند ربهم » (البقرة ٦٢) .

« إن الذين آمنوا والذين هادوا والصابغين والنصارى والمجوس والذين أشركوا ، إن الله يفصل بينهم يوم القيامة » (الحج ١٧) .

العالم الآخر الإسلامي يشمل البشر جميعاً والحكم فيه لله وحده ، وهو ما يؤكد من جهة واحدة الله أمام بشر يتساوون جميعاً في خلقه لهم ، وينفرد بالحكم بينهم .

ثانياً : الجنة والنار الإسلاميتين ليست محدثتين بمكان : فهما ليستا مدينة كما هو الحال في الجنة المسيحية « أورشليم الهابطة من السماء » ولا أرضاً موعودة كما هو الحال في اليهودية « أرض كنعان » ، ولا أرضاً شبيهة بالوطن كما هو الحال في النصوص المصرية القديمة محقول البارو التي يجري فيها نهر النيل ، كما أنها ليستا في عالم سفلي أو علوي أو أرضي كما هو الحال في الأساطير اليونانية ، وإنما هما في القرآن يمتدان عرض السموات والأرض .

ثالثاً : الجنة والنار ليستا محدثتين بزمان ، فالساعة علمها عند الله . والعالم الآخر في القرآن هو عالم مرجأ إلى يوم غير معلوم والحكم فيه لله وحده . فالإنسان لن يبلغ يوم القيامة بعد بضعة آلاف من القرون كما هو الحال في الزافستيا الفارسية ، ولا بعد ألف عام كما تنبأ المسيح ، ولا بعد ملوت مباشرة كما هو الحال في كتاب الموتى عند المصريين القدماء . وصفة الاعتماد المكاني والإرجاء الزماني هذه لا تخلو من دلالات قد نلصقها في مقال لاحق .

رابعاً : الجنة الإسلامية تخاطب كل الفرائض الفطرية للإنسان بما فيها الجنس ، وهو معلوم لم نجده في أي تصور للجنة من قبل إلا في النصوص المصرية القديمة حيث ذكر أن المتوفى سينعم في الجنة « محقول ياروه بالحب » . ورموز النعيم والعذاب دلالات عدة ليس هنا أيضاً مقام تفصيلها .

خامساً : الحاكم يوم القيامة هو الله وحده ، والإنسان لنفسه فقط دون تدخل لا للنبي ولا للذين يتقون .

«عليك من حسابهم من شيء» (٢٦) الأنعام () ، وما على الذين يتقون من حسابهم من شيء» (١٦٩) الأنعام () ، «وكفى بالله حسبي» (٦) النساء () ، «اقرأ كتابك كفى بنفسك اليوم عليك حسيباً» (١٤) الإسراء () .

وهذه ميزة أخرى جامعة بين الله والخمير الفردي في محاكمة عدل في هذا العالم ، والمحاكمة على هذا النحو القرآني الجامع بين الله والخمير الفردي ، لا نجد في سائر النصوص الأخرى ، لمحاكمة أوزوريس تتكون من هيئة متكاملة من الآلهة ، وإن بدا الاعتراف الإنكاري للمحولي في كتاب الموتى نوعاً من معاصرة النفس لنفسها ، وفي النصوص البابلية المحاكمة مشكلة من الآلهة وزوجته ، وفي اليهودية يجازى قضاة بني إسرائيل الله في المحاكمة ، كما يجازى المسيح ربه في محاكمة البشر يوم القيامة .

ما يهتما في هذا الإطار هو الوقوف على السمات الأساسية التي انفرد النص القرآني بتعيينها في تصويره للعالم الآخر بما يشكل إضافة نجد انعكاساتها الواضحة في حديث الإسراء والمعراج ، كما سنقدم له .

ثالثاً : حديث الإسراء والمعراج :

سأركز في هذا التحليل على الحديث كوحدة مكانية قابلة للتأويل ، لا تلعب اللغة فيها الدور الأساسي ، فالحديث تختلف صياغته بين كتب الأحاديث ، وإن ظل ترتيب الحدث ، وتكرار بعض اللفاظ والخمير هو مناهج المشابهة بين النسخ المختلفة . ومن ثم فالحديث لا يخضع للتصنيف الديني السالف الذكر والذي يعتمد على التحليل اللغوي في تفويض التصديق الحرفي للصورة أو الشاهد الحكائي لصالح بعده الدلالي . وإنما يعتمد تأويل الحديث على علاقته بالنص الثقافي السابق عليه ، وعلى بدوره الخفي في الوعي الثقافي العربي .

إذ كانت رحلة إسراء ومعراج الرسول - في رأي - رحلة مضادة للرحلة الجاهلية في إرسائها لتصوير جديد للنشاط

الأخلاقي . كما كانت رحلة مرصعة لحدث الهجرة في إرسائها لتصوير جديد للنشاط الرجوي ، بمباراة أخرى كانت علاقة رحلة الإسراء والمعراج بالرحلة الجاهلية في علاقة بالمضى الذي تثير عليه ، وعلاقتها بحدث الهجرة هي علاقة بالاستقبال التاريخي الذي ترصه له .

لرحلة الجاهلية :

حتى يتضح لنا مثل هذا الغرض سوف ننظر إلى القصيدة الجاهلية بانتهائها إلى الممدوح أو المهجر كرحلة للإنسان الجاهلي نحو غاياته ، أو بوصفها نشاطاً أخلاقياً يبدأ من وقوف الجاهلي عند الأخلال كرمز لدراسة الوجود وينتهي عندما يمدح أو يذم من قيم في هذه الحياة المنفردة بالوت . إننا نجد للنشاط الأخلاقي إرهاباته في غرضي المدح والذم منذ الشعر الجاهلي ، وقد قال تميم «الشعر كله نورمان : مدح وهجاء» (١٢) في صدرهما عن الرغبة أو البغضاء ، وفي قصدهما إلى وضع معايير الخير والشر ، الشرف والفضة في العرف الأخلاقي القبلي ، حتى لنجد ابن طباطبائي في عيار الشعر يخصص باباً يعرض فيه «المثل الأخلاقية عند العرب وبناء المدح والهجاء ، عليها وتبدو القصيدة الجاهلية في هذا الإطار نشاطاً أخلاقياً جالياً يستهدف دعوة الناس إلى الحماد ونهيهم عن المقابح ، (وهو معنى من معاني الآب في المعجم العربي) ، وتتسق قواعد العلاقات المتبادلة بين أفراد الجماعة للإبقاء على نظامها الاجتماعي القائم على القوة وتطبيع أواصر المسودة أو الثورة على هذه القوة محضاً وإمناً .

في هذا الإطار سوف تقدم مثليين للمدح في الشعر الجاهلي : واحد ثائر على ذلك النشاط الأخلاقي القائم على ثنائية المدح والذم عند زهير ابن أبي سلمى إذ يقول صاحباً ومعرفاً بالمطاء كتنخل بين السائل والمستول :

تراه إذا ما جئت متهللاً

كأنك تطعني الذي أنت سائله (١٤)

السائل هنا هو للفاعل الحقيقي فى البيت، هو الذى يبادر بمد علاقة بينه وبين المستول، لولا مودة وحاجة من السائل لما أعطى الممدوح، وظل فى عزلة ما نفعه فيها وبسمه بالكريم، فعل التهلل يصح نسبته لكل من العاطى والمعطى له فى لحظة اللقاء، هل يصبح العطاء فضلاً للطرفين : فضل العمد، وفضل التحقق ؟

وهناك مدح آخر تتكلم عليه شعراء آخرون وهو مدح الخلخال الذى تورث ولا تكتسب، هى أقرب الى لقب الشرف منها إلى الاجتهاد المستمر للترقى، وإذا ما كانت الضمائر فى البيت السابق راتحة غادية ما بين المخاطب والمخاطب، فهى فى الأبيات الآتية، تعدد بالممدوح فوق النجم وتفصل ما بينه وبين الأخرى، إذا ما بدت الحركة الأولى مفجمة بالحوية والتفائل، كان ميراث المجد المحدث من الآباء الى الأولاد كفيلاً بثبات الصورة وتقريبها من مودة الكرم وعزيمة التوجه نحو الآخر :

لو كان يقعد فوق النجم من كرم

قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا

قوم سنان أبوهم حين تنسبهم

طابوا وطاب من الأولاد ما ولدوا

وقوله :

وفيهم مقامات حسان وجوهها

وأندية يتباهى القول والفعل

فما كان من خير أثرو فأنها

توارثه آباء أبائهم قبل (١٥)

وإذا ما ارتبط للمدح بتوارث الخلخال واثى مطلقاً متواتراً ، كان الهجاء نقيضاً للمدح، وبقوى التضاد بين المدح والذم باستبعاد النهج وتزيك مشاعر العصبية، وكثيراً ما يرتبط ذم قوم بمدح آخرين، تزيخاً للرقعة، وشكوى من الصحبة، وتقريعاً لعمى المودة.

ونحن نعلم أن أى نشاط أخلاقى يستند فى ضبطه إلى الضمير الداخلى من جهة، وإلى الضغط الخارجى من جهة ثانية وهذا الضمير هو العقيدة الأخلاقية للفرد الذى يسترشد فى اختياره الأخلاقى بمحاسبة النفس. أما الضغط الخارجى فيتمثل فى قيم الجماعة وهو ما يعرف بقوة الرأى العام الذى تتحكم فيه تدابير لتأثير المعنوى : الخطاب، للشعر، الإعلام ، وفى العرف والعادات والتقاليد التى يقوم فيها الآخر بدور الرقيب الرادع الضابط، وفى القانون الذى تكون له قوة الجبر فى الجزء. وفى المجتمع القليل لم يكن الشاعر يميز نفسه عن القليلة . وإليه كانت تمزى مهمة الاستمالة وتميز وحدة النسق الأخلاقى للجماعة. وفى هذا يقول ابن رشيق فى «باب آداب الشعراء» عن الشعر «وصاحبه الذى يذم ويحمد، ويهجو ويمدح، ويعرف ما يأتى الناس من محاسن الأشياء وما يذمونه» (١٦)

بهذا المعنى لم يكن الشاعر تعبيراً عن ضمير فردى مستقل وإنما كانت مهمته دعائية لقيم حياة الجماعة فى المقام الأول . وكان لغرض المدح والذم فى الشعر الجاهلى القدرة على توجيه الرأى والحفاظ على العرف كضغط خارجى، وذلك بما يستحدث لدى الرأى العام من إقرار أخلاقى ، يتم من خلال تقديم سلوك الناس نمحاً أو ذماً، فالشاعر حين يقيم تصرفاً ما على أنه جدير بالمدح، فيلته، بذلك، يقضى ليس فقط للإنسان الذى قام بالتصرف، بل وللفئدة الآخرين) بفعل مثل هذه التصرفات فى المستقبل (١٧)

كان النشاط الأخلاقى الجاهلى اسير مجالين : الأول هو ثنائية التضاد بين ما يستوجب المدح وما يستوجب الذم، الثانى هو توارث الخلخال وتكرارها، ولا شك أن هناك بعض الأصوات كانت تعلى من شأن الضمير والوعى الشخصى دون الدعاية للعرف العام، ولك ما نجد مثلاً عند زهير ابن أبى سلمى، ولكن الرحلة الجاهلية فى كل الأحوال بدت فلسفاً منتظماً نحو ما يستوجب المدح أو الذم بما يحفظ للنظام القليل نسقه القيمى. وكانت الدكتوروة سوزان ستكو فينتش (١٨) قد خلصت إلى إبراز الطابع الشعائرى للضميدة الجاهلية ممثلاً فى طقس العبور

الذي يقسمه مراحل ثلاثة الانفصال أو الوقوف على الظل ، الخروج أو الرحلة ، الخلاص أو الفخر ومع القبيلة . وفي بهذا الافتراض تفسر لنا الوظيفة الشعائرية للشعر في المجتمع القبلي ، والاستمرار الدفشي لشكل القصيدة وسيطرتها التي لا تفقر على الشعر العربي التقليدي .

ولكن مثل هذا الموقف الأخلاقي الطقسي القائم على المعصية والجمود قد أريد تجاوزه في المنظور الإسلامي وإن نتناول بالتفصيل في هذا الإطار الآيات القرآنية الخاصة بالرحلة البرهنية ومباييرها الأخلاقية ، فهذا نرجعه إلى دراسة أخرى ، ولكننا سنركز بالتحديد على لحظتين استثنائيتين من تاريخ الإسلام تمثلان في حديث إسراء ومعراج الرسول ، وفي حدث الهجرة إلى المدينة في تضامهما للرحلة الجاهلية ، أو في استمرارها لها .

الإسراء والمعراج - الهجرة

لا يخلو توقيت رحلة الإسراء من دلالة ، إذ كانت سابقة على هجرة الرسول من مكة إلى المدينة ، وإيضاحاً بحركة التحول التاريخي في المجتمع القبلي إلى المجتمع المدني وكان رحلة الإسراء والمعراج تستعبط واقعة الهجرة ، وحدث الهجرة يستكمل رؤيا الإسراء ، ليقدم مع مفهوماً مغايراً للزمان والمكان وفخاهم الخبر الشر ، والنشاط الأخلاقي للجماعة كما تمثل في الرحلة الجاهلية .

إذ كان لرحلة الإسراء والمعراج أثرها في إبراز دور الرقيب الداخلي ممثلاً في الضمير الشخصي دون الرقيب الخارجي ممثلاً في العرف العام - مبرزة أن عملية الحساب والجزاء منوطة بالله تعالى المطلع على يوازين الأمور - مما أضغف من شأن الرقيب الخارجي المشغول بالظواهر والخاضع لتدابير التأثير المعنوي وإخضاع الكلمات .

على صعيد موازن كانت للهجرة من مكة إلى المدينة أثرها في إضعاف العرف المعصني القبلي لصالح القانون في بدايات الدولة الإسلامية التي شرعت بالمصالحة بين الأوس والخزرج ومشاركة

المهاجرين للانصار في أموالهم وديورهم ونشاطهم . ويهدأ انشد الوحي الجماعي انطلاقاً جديدة لم تكن له من قبل في النسق الأخلاقي القبلي القائم على محوري المدح والذم ، إذ اكتحل النشاط الأخلاقي بإعلاء الضمير الشخصي من جهة وشرعة الصالح العام من جهة ثانية .

ومع الهجرة بدأ الوحي التاريخي للسلم في التشكل فيها بدا للتقويم الإسلامي ، ليمتد تاريخ الحضارة الإسلامية من واقعة الهجرة إلى بعدها الفاني ممثلاً في الأمة الباقية على جميع الأديان والجامعة لها في إطار الأمة الإسلامية ، وهو ما توازى و الإسراء من مكة إلى المدينة المنورة مروراً بالأنبياء في حديث الإسراء والمعراج . ليتخذ الزمان مفهوماً جديداً كتاريخ ماضٍ نحو غاية .

وكما كانت الهجرة تعالياً على «عام الحزن» والصدد والاضطهاد الذي لاقاه الرسول في مكة . واستشرافاً لبداية مستقبلية جديدة فتيحة للإسلام ، انتقل الرسول في رؤياه من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى للقاء ماضي التاريخ ممثلاً في الرسل الذين لاقوا ما لقاء الرسول من عت في سبيل الدعوة . واستشرافاً لمستقبل جديد يجمع بين قيم الأديان . وهدت مسارات الرسول للأنبياء وصلاته بهم وإمامته لهم استيعاباً معرفياً للمضامين ممكناتهم وترجيهاً بما استبطن من معنى رسالتهم نحو قبلة تجمعهم . لقد استتب لقاء الرسول بالأنبياء أي بالتاريخ، توجه رأسى يرتفع بالظرف التاريخي للاديان إلى منعما التاريخي عند سدرة المنتهى .

ولكن الزمان والمكان يتغيران ، والمعرفة ليست وثقا على الأنبياء . في مواجهة هذا التطور ما ينبغي استرجاعه ليس رحلة الرسول لحسبه ، وإنما نهجه المعرفي الذي يستحصد مع كل صلاة : ليجتاز كل فرد من أفراد الأمة كل حسب نواياه وجهاده رحلة المعرفة فقد عاد الرسول بفرض الصلاة على المسلمين ، حتى لا تقل رحلة الإسراء والمعراج عليه ، وإنما هي رحلة يجتازها كل فرد سائراً في التاريخ ، وعارجاً إلى منتهاه . منّا تحول طقس الرحلة المثل في حرب وكر وفر إلى طقس صلاة

والصلاة دعاء وتظهر ووصيل، ومناجاة خافتة تدخل الفرد مباشرة في علاقة مراجعة لذاته واستعانة بالأعلى من دون البشر.

ومن هنا أسهم فرض الصلاة وحدث الهجرة في تشكيل الصغير الشخصي للفرد . فلم يعد للثقل الأخلاقي وفق مفهوم الهجرة والمعراج وما تشكلته من وعي تاريخي مرتبطاً بما يُمدح أو يُذم فحسب، وإنما بما تبيّنه الذات كل ذات من جهد للترقي، وما تضمره النفس من معنى تكبح للغائه فقد انتقل النشاط الأخلاقي من مجال التروغيب مذهباً والتروغيب مهجاءً في استنثارتهما للبائسة للمشاعر في اللحظة الحاضرة، إلى مجال أكثر تعمقاً من النوايا والجهاد في اعتمادهما على التساؤل والمعرفة والصالح العام. بهذا المعنى نفهم حديث عائشة وقد سئلت عن الهجرة: «إن المؤمنون يفر أحدهم دينه إلى الله تعالى ورسوله مخافة أن يُقتل عليه، فلما اليوم عبد المؤمن ربه حيث شاء، ولكن جهاداً وبية»^(١٩)، إن وظيفة الإثارة التي كان يقوم بها المدح والذم للضغط الاجتماعي الأخلاقي هي وظيفة قائمة على التكرار والاستثارة المستمرة من قبل شعراء ودعاة يجعلون من النشاط الأخلاقي انفعالا وحمية لا تهدأ . ولكن مع النظر إلى النشاط الأخلاقي كنوايا وجهاد ، تصبح الحركة من نوع مختلف، إنها حركة تصحيح مستمرة، تهذيب وتنام كذلك الحركة التي تقلم بها الأشجار . وما الشفاعة إلا تجسيد لهذا التصحيح إنها مراجعة ورياء، وتصويب ويحث، كذلك الحركة الراضية الغافية من الرسول إلى ربه بشأن فرض الصلاة .

لم يكن حوار الرسول مع موسى بصدد تخفيف فرض الصلاة ، إلغاء لتجربة الآخر ومصارعته، وإنما كان استيعاباً لها، والوهي بها كجزء من الوعي بالذات. كان الرسول في معارضة مع موسى معارواً لماضي التجربة، ومستأنفاً للتاريخ الذي يصل بين دروس الماضي وتوجهات المستقبل، بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون .

ويبقى للرسول وللإسلام كخاتم للاديان ميزة الحياة التي تميزه عن أول أديان التوحيد . إذ استحيى الرسول معاودة طلب تخفيف فرض الصلاة أكثر من هذا . والحياة الواحدة تجليات

الوعي الأخلاقي للذات، وهو نوعان : إما أن يترك الإنسان بذاته لا لأخلاقه ودوافعه، وإما أن يحميها توتراً لإدانة الآخرين لها . والنوع الأول من الحياة ينصر مع تمييز الذات عن الجماعة ويمبرمن خلاله الإنسان عن استنكاره لأفعاله وخصاله^(٢٠)، عندئذ لا يكون الحياة إكراماً وإنما شعوراً بالمسؤولية، ولا يكون تظافراً وإنما تواضعاً، وكان الله تعالى مستجيباً لنبيه في كل مرة يزيد في طلب تخفيف الصلاة، ومع ذلك كلف الرسول عن معاودة الطلب شعوراً بالفشل لفرض تسامح المطلوب منه . هكذا بلور مشهد الصلاة المتنامي عبر الرحلة - سواء صلاة النبي بالأنبياء في المسجد الأقصى ، أو عوذة النبي بفرض الصلاة على المسلمين - المفهوم الإسلامي للنشاط الأخلاقي، كاستيعاب لماضي لا يصارده ولا يقلده (فما أعرض الرسول عن موسى ولا سار سيرته)، وتجاوز له في مواجهة بين القدرة والطموح إلى المثالي الأعلى، ونجاة الهجرة كنهاية رحلة الإسراء المعراج ليست إقراراً لبدا الثواب والعقاب ، أو لما يستحق المدح أو الذم . فنص بيعة العقبة الأولى التي مهدت هجرة الرسول للمدينة يقول : «يا أيها رسول الله صلى الله عليه وسلم . على أن لا نشرك بالله شيئاً، ولا نسرقة، ولا نزنى، ولا نقتل أولادنا، ولا نأتي بهتاناً من نوع بين أيدينا وأرجلنا، ولا نعصيه في معروف : فإن وقيمتكم للجنة يم وإن غشيتم من ذلك فامركم إلى الله عز وجل إن شاء عذبهم وإن شاء غفر»^(٢١)، وهذا النص يبين عن النوايا ويُفصل للفعل ويترك الحساب لشئنة الخالق يعلم تكن مباحمة الانتصار للنتي على فعل الخير إذن طمعاً في ثواب وربة من عقاب، وإنما كانت وحيماً بأن الفعل مشهود وبأن أمرهم إلى الله . كذلك لم تكن مشاهد العذاب التي شاهدها الرسول في السماء الدنيا عند لقائه بآدم في رحلة الإسراء والمعراج إلا هاضماً للصعود حتى السموات العلوى، ولم يكن معلم الرسول من عذاب البشر إلا عتبة أولى في سبيل الكشف عن الحقيقة القصوى والتدرج المعرفي حتى لقاء الحق في سكرة المنتهى ، ثم العودة للانتشار في الخلق مع كل رحلة مستقلة أو صلاة.

اتفق حدث الهجرة ورحلة المعراج في التعرف على الثواب والعقاب لا كنهايات للفعل ، وإنما كحواجز ووسائل لغايات أعلى .

ولم تنته الهجرة باطمئنان المسلمين إلى النصر المبين كما لم تنته رحلة الإسراء والمعراج كغيرها من الرحلات إلى العالم الآخر بنعيم المحسنين في الجنة وشقاء الأشقياء في النار، وإنما بعونة الرسول لبدء هجرة جديدة وعمل جديد في الدنيا .

هكذا لم يعد المدح والذم والعصبية القبلية هي معايير النشاط الأخلاقي، وإنما كون الفعل مشهوداً من الخالق هو المعيار ، وأمام الله تتضح مكانة أمام الناس.

فهناك العديد من الأحداث التي استجذبت في السياق التاريخي للهجرة أو العصامي رحلة الإسراء والمعراج - جعل من هذا النشاط نشاطاً معقداً . إذ تعايش المسلمون مع اليهود والمسيحيين والأنصار المسلمين في المدينة بعد الهجرة ، كما أصبح مفهوم النفس أكثر تعقيداً ، تمثل جهد الإنسان في صراع نفس ألهمت فجورها وتقواها ، والتزوي بها وليس في الصراع من أجل خلال موروثة وشرفاً مكتسباً مرة واحدة وإلى الأبد . في هذا الإطار نفهم الشفاعة التي خص بها الرسول لأمته . فالشفاعة في اللغة هي : الطلب للغير : والشفاعة كلام الشفيع للملك في حاجة يستأجل لها غيره . والشفيع خلاف الوتر وهو الزوج^(٢٢) . وكان الشفيع يزوج بالمشغور له . فالرسول في طايه الغفران لأمته يتحد بكل فرد فيها ويؤثره إثارته لنفسه . هكذا يصبح العمل الإنساني في إطار الشفاعة توجهاً للغير وحرصاً عليه كتنس يزوج فيها الأنا والآنت .

فإذا ما نظرنا إلى الرحلة بأسرها في إطار الشفاعة التي خص بها الرسول دين سائر الأنبياء لفهمناها في إطار هذه الانزواجية التداخلية أو هذا الشفع : الزوج - الزوجة . أي صبح التعيين . فالرسول يصلي بالأنبياء قبل أن تفرض الصلاة ، وأمامته لهم فيها معنى الإحاطة بالآديان السابقة عليه لا التمسك لها . للشفاعة انطلاقاً من هذا المشهد تجعل من الدين الجديد ميزة الاعتراف بسائر الآديان ، ومن الأمة أمة إنسانية تضم البشر جميعاً بمختلف أديانهم في عروجه جميعاً نحو المطلق .

والشفاعة التي منح للرسول في أمته بعد مشهد فرض الصلاة ، وما تم فيه من رجاء التخفيف من حد الفرض، تبين عن

ازدواج النفس البشرية بين التوجه للأعلى وحدود القدرة البشرية ولم لا تكون شفاعة محمد لأمته في النهاية هي من تكامل الدين الجديد بالآديان السابقة عليه . ومن الإقرار بزواج الضعف والطموح في كل نفس بشرية . وإظهارها كشخصية يقدم على المحاسبة المستمرة وعلى ارتباط الأنا بالآخر . فالأمة التي يشفع لها محمد ليست بعيدة عن أمة الأنبياء جميعاً الذين صلى بهم محمد قبل فرض صلاة يعينها على المسلمين ، وعن نفس فرد يتلاحم فيها الخير بالشر . ولما لا يكون الغفران الممنوح لهذه الأمة قائماً على تمكين النفس من المجاهدة المستمرة ، وعن إصلاح الأمر بما ينبغي أن يكون عليه (وهو معنى من معاني كلمة غفر) .

في هذا الإطار لا تبدو الشفاعة ميزة مكتسبة ومتوارثة للأمة الإسلامية، وإنما شكلاً جديداً من الوعي بالنفس وبالتاريخ . وإذا ما كان لهذه الأمة من ميزة دين سائر الأمم فهي بقدرة استيعابها لفهم النفس الزوج (الضعف والطموح) ، والمعرفة الزوج (الماضي والمستقبل) ، والحركة الزوج نحو شغل (الأنا والآخر) . وفق هذا المنظور لم يعد هناك من هو جدير بالذم والمدح، فكل للفنوس أسرى فجورها وتقواها . وكل الآديان تجمعها صلاة نحو سيرة المنتهى وما من أمة /نفس غنية عن الشفاعة وعن طلب التجاوز المستمر لنظيرها وجرئتها بما فيها المسلمة منها .

بهذا المعنى انتقل حديث الإسراء والمعراج والوعي والتاريخ والنفس الإنسانية نقلة جديدة مخالفة لذلك الوعي بثنائية المدح والذم وما تخضع عنه من عصبية انتهى إليها طمس الرحلة الجمالية . ووعي جديد يفتح باب الأمل وينشط الحركة فكل لثوب يشفع له . والشفاعة تضع المسلمين كغيرهم في حالة متواصلة من الذنب والغفران (إصلاح الأمر بما يجب أن يكون عليه) ، وحالة متكررة من الصلاة : من التطهر والتوجه نحو الأعلى . إنها ميزة ديناميكية حافزة على الفعل والجهد المتواصل، أكثر منها نوط امتياز أحمادي البعد يرسخ للمدح والذم الثواب أو العقاب.

للثقل الملوثة مدمجاً ونمناً وجزائها للملوم مسبقاً ثواباً وعقاباً من جهة ثانية. مما أدى إلى مظاهر تنافس المصيبة و الجمود الفكرى من جهة ، وإلى تطور للجمع الإسلامى ونهضته الحضارية من جهة أخرى ، كل وفق تعامله الأسطوري أو التأويلي لحديث الإسراء والمعراج .

للتأويل المقدم لحديث الإسراء والمعراج يبين لنا إذن عن نوعين من الوعي ، وعى أصيل بالنفس كضمير وبالتاريخ كترقق نحو غاية مطلقة وهو ما أسفر عن كل تنوعات واجتهادات الحضارة الإنسانية الإسلامية ، وعوى رائت أبقي على الوعي الجاهلي بالنفس كتوجه عصبى ومتكرر نحو مثال المدرج أو المهجو ، والوعي بالتاريخ كصرع للبقاء . مثل هذا الوعي الجاهلي الزائف لم ينته بظهور الإسلام وإنما امتد لتستبدل مفاهيم الجنة والنار والشفاعة بمفاهيم المدح والذم والعصية لم يصبح حديث الإسراء والمعراج معه استمراراً للبعد الطقسي الأسطوري للقصيدة الجاهلية ، وانقسم المجتمع الإسلامى إلى ثنائية متضادة بعضها يستحق العقاب والبعض الآخر يستحق الثواب، هذه الثنائية التي تمثلت فى الثقافة العربية فى كل أدب الوعد والوعيد.

ومن هنا نرى كيف كان حديث الإسراء والمعراج فى بعده الضمومى الخفى تنمى للسماة القرآنية للعالم الآخر ، فصلاة التئى بالآبئاء ومروره بهم فى السموات السبع ، بدءاً من آدم رمز البشرية فى مجسموها ، يؤكد الطابع الجامع للبشرى النص القرآنى ، كما أن فرض الصلاة كرحلة معرفة مضاهية لإسراء ومعراج الرسول فى تركيزها على الخالق والضمير الشخصى دون الرقيب الخارجى أو العرف العام كهاكم يتلاقى وانفرد الله بالحكم والنفس بالشهادة على نفسها فى النص القرآنى. كما أن امتداد العذاب والتعذيب امتداد السموات والأرض ، وطولها طول الزمان فى القرآن يدعم الوصل ما بين التاريخ وما بعد التاريخ كما تمثّل فى هجرة الرسول إلى المدينة وفى إسرائه ثم عرجه إلى سدره المنتهى. وفى النصين تميز الفرد

هذا الوعي الجديد بالتاريخ وبالنفس قد تحول بالإنسان الجاهلى من الخوف من الملوم إلى الشوق إلى الجهل^(١٣٣)، فى الحقيقة لم يكن الجاهلى خائفاً من الموت كمجهول، بل من الموت كملوم، لا يعرف بعده حياة أو بعداً اللهم إلا هامساً تطلب بمزيد من الثار كان الجاهلى عارفاً بالعدم الصامت للريح الذى ينتظره . وكان قلقاً إزاء حياة مفرقة من الحياة إذ هى خوف دائم من الموت المحتوم مع الإسلام أصبحت رحلة الحياة كرحلة إسراء ومعراج الرسول مسار معرفة وكشف ويهت يصل ما بين الماضى الملوم والمستقبل المرتقب . وانطلاقاً جسورة تشناق الخروج من المحدود المألوف إلى اللانهائى الكامن ما بين المحتمل والمجهول المحركة فى التاريخ الإسلامى قد تحولت بالإنسان من الخوف من الملوم إلى الشوق إلى الجهل. إذ استبدلت التقوى وهى منزلة ومسل بين اليقين والمعز ، بالخوف من ملوم عدم ومثال المدح والذم عند الجاهلى .

كان الفل فى الرحلة الجاهلية فوراً معيشاً ونفسب، قابلاً بين لذة وعذاب. وهو فى الإسراء والمعراج مكتسب، مرجع دائماً مشهود من الله وحده. الفارق يكمن فى هذا الخوف اليأس الذى يتعالى على بزس الحياة باللذة أو العذاب. والخوف الغائى الذى تصبح بموجبه حياة الإنسان مسيرة للترقى إلى سدره للنتهى .

ولكن بعض المسلمين اشتاقوا اشتياق الجاهلى إلى الملوم فشدوا العبايات فى لذة وعذاب فى التضمج الأبدى بالذات والانتقام الأبدى فى جميع الثار : ووقفوا بذلك فى رحلة معراجهم عند السماء الدنيا التى شاهد فيها الرسول مشاهد عذاب البشر وتعذيبهم . دون أن يتجاوزوها كما تجاوزها الرسول (كشاهد شفاء وسعادة) إلى سدره المنتهى وهى غاية الرحلة فى السماء ، وإلى الشفاعة وهى منتهى رحلة عودة الرسول إلى الأرض. وأثروا ! لولوف عند الربط بين مفهوم المدح والذم الجاهلين كمبايرين للثقل الأخلاقية وبين الثواب والعقاب كترويج لهذه المثل وامتداد لهما إلى ما بعد التاريخ فى جنة ونار تسكن وإلى الأبد . كان مثل هذا التمييز الممتد أبداً وسيلة من وسائل الضبط الاجتماعى من جهة، ولعلظة حاضرة منحصرة ما بين

عن الجماعة بتوجيه نحو الصالح العام والقيم العليا الجامعة لهم من جديد والتي تشارك النوايا هنا في إجلالها ، من خلال جهد إسرائها المستمر ذنباً وشغافاً في التاريخ وعروجها الدائم المتوتر بين القدرة والطموح نحو سكرة المنتهى.

المراجع:

١ - التعريف بالخاروي..Brunel; précis de littérature comparée, p. 106.

٢- يميز الدكتور إبراهيم أنيس بين الدلالة المركزية للكلمات والدلالة الهامشية، والدلالة المركزية هي ما تدعى بحقيقة اللفظ، في حين أن الدلالة الهامشية هي المجاز، غير أن علاقة الدلالة المركزية بالحقيقة في موضع شك، ذلك أن اللفظ قد يشيع استعماله في جيل من الأجيال للدلالة على أمر معين، وكما ذكر اللفظ خُطرت نفس الدلالة في الأمان دون غرابية، وهو ما يسمى [بالحقيقة]، فإذا انصرف الاستعمال في مجال آخر، فثأر في ذهن غرابية قبل حينئذ إنه من [المجاز]. وتلزم تلك الغرابية في الاستعمال زماناً ما بعده قد يفتقد، يصبح من الألفاظ والذبوع بحيث تنسى مجازيته ويصير من الحقيقة فأنجاز القديم مصيره إلى الحقيقة القديمة قد يكون مصيره إلى الزوال والاندثار، وتبقى الألفاظ إذاً قديم لها البقاء تنتقل من مجال إلى آخر جيلاً بعد جيل، وذلك هو التطور الدلالي، فالصلاة التي كانت تعني الدعاء على سبيل الحقيقة عند الجاهليين أصبحت تعني الصلاة بأركانها المعروفة عند المسلمين وانتقل معنى الدعاء إلى حين المجاز. إزاء هذه المعضلة التي لا يثبت معها ثابت، أجمع العلماء على أن دلالة الألفاظ لا يمكن دراستها لا في جيل خاص أو بيئة معينة يتحلق فيها قدر مشترك، من الدلالة أو حد أدنى، من المعنى يسمح للناس بالتواصل والتفاهم في زمان مكان معين، وهو ما يعرف بـ[مركز الدلالة]، أما المعاني التي يتباين الناس في فهمهم لها كل وفق تجربته النفسية الخاصة، أو تلك التي تنصب بالطرافة والتي يدرج لها الشعراء والأدباء، فقد حُسِرت فيما أطلق عليه [هامش الدلالة]. في هذا الإطار يأتي تعريف د.إبراهيم أنيس للدلالة المركزية كنوع من الفهم التقريبي الذي يطوى على نوع من التسامح والتنازل ثم من قبل المستخدمين للمغة ثم عن تلك الفروق التي تميز شخصاً من شخصين ولكننا لا نستطيع التسليم بما وتبه بهم أنيس على هذا التعريف من نتائج في قوله: بينما تجمع الدلالة المركزية بين الناس، تفرق بينهم الدلالة الهامشية، وبينما تساعد الأولى على تكوين المجتمع وتعاونهم وقضاء مصالحهم، قد تعمل الثانية على خلق الشقاق والنزاع بين الأفراد. والناس في حياتهم العامة يعتمدون على الدلالات المركزية ويكتفون بها عادة، وهو من بين الطالع أو رحمة الخالق بعباده، وإلا كانت الحياة جحيماً لا يطاق، كلها شقاق نزاع وسوء فهم بعضهم لبعض يهيمهم وتسود الدلالة الهامشية في بعض مجالات الحياة، وتصبح حينئذ شراً مستطيراً لبني الإنسان، وفي هذا البحث نعارض نظرة الدكتور أنيس للدلالة الهامشية بوصفها شراً مستطيراً !

انظر إبراهيم أنيس، دالة الألفاظ الدائرة، الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة ١٩٨٤، ص ١٢٧ - ١٢٣.

٣- السابق ص ١٠٨.

٤-E.Cassirer; Essai sur L'Homme; traduit de l'anglais par Nobert Massa; Paris; Min

٥- ونزار عيون السود، نظريات الأسطورة، عالم الفكر، الجلد ٢٤، العددان الأول والثاني، يوليو سبتمبر أكتوبر ديسمبر ١٩٩٥، ص ٢١٤.

٦- جان فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٤، ص ٢٠.

٧- بعض الشقراوي، أدب لتاريخ عند العرب، ص ١٦٠.

٨- يعرف برونل Brune العمل الأدبي الجيد الذي لا يستهدف التأثير فحسب، بل يساهم في نقد مسلح للجموع وأيديولوجيته الزائفة في سبيل مفهوم جديد للحياة، إن إنتاج مثل هذه الأشكال للتنمية الغربية من الأدب مذهب للحياة مفهوماً جديداً أروى بمثابة عقلنة جديدة للحياة إن

صاح هذا التعبير، فهي أعمال مخالفة لتلك الأعمال التقليدية التي تعكس كاتاريا المتكسرة مقتطفات من السطح الاجتماعي. إن أعمال الفن الحقيقية الحرة الغير المتعلمة تستمتع - بنوع من العرفان: الفاعل يجد ذاته في الموضوع الذي يتلمه في ذات الوقت الذي يظهر فيه المجتمع وأصحاب الأيديولوجيا الذين يساندونه وقد بانت ثراوتهم وسعادتهم. التناقض الذي يسم العمل الأدبي الجيد يتمثل في تحقيق هذا العمل لطبيعته المثالية وبنائه لنفسه من خلال مسافة نقدية من المعطى المباشر فهو يعلم المجتمع بقدر ما يعلمه، وهو يصور بقدر ما يحول ويبدل عارة المجتمع وبخله، فهو حامل لبشرية ضرورية لكل حياة ثقافية.

Brunel' opcit; p. 123

٩- انظر . نزار عيون السود ، المرجع السابق ، من ص٢١٢ إلى ص٢٢٢ .

Paul Chauchard; Le langage et la pensée; Paris; P.U.F; 1983; p. 26 à 31; et p.59 à 66.

١١- Ricoeur; Le conflit des interprétations; Paris Seul; 1969; p266.

١٢-Vladimir Jankélévitch; Le je ne sais quoi et le presque rien: 2- La méconnaissance; le malentendu ; Paris Seuil, 1980; p.30.

١٤- الممدلة لابن رشيقي، ص١٢١

١٥- الممدلة ص١٣٤ .

١٦- الممدلة ص١٩٧ .

١٧- معجم علم الأخلاق ، مجموع مقالات روسية ، ترجمة توفيق سلوم ، دار التقدم ، موسكو ، ١٩٨٤ ، ص٢٢ .

١٨- انظر مجلة فصول المجلد الرابع العدد الثاني ، ١٩٨٤ ، ص٢٠٢ / ٢٠٤ .

١٩- حديث السيدة عائشة وقد سالت عن الهجرة ، صحيح البخاري ، القاهرة ، دار الشعب ج٥ ص٧٣ .

٢٠- معجم علم الأخلاق ص١٨ .

٢١- ابن هشام ، السيرة النبوية ، تحقيق فهمي السرجاني ، القاهرة ، المكتبة التراثية ، ج٢ ص٣٢ .

٢٢- لسان العرب : مادة شفع .

٢٣- في فلسفة الحضارة الإسلامية ، بيروت ، دار النهضة العربية ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨١ . التلت الدكتور عفت الشرايوي في كتابه «في فلسفة الحضارة الإسلامية» إلى الفرق بين الحركة في التاريخ الجاهلي والحركة في التاريخ الإسلامي - وذلك بالنظر إلى مفهوم الزمان في القرآن - بقوله عن فكرة الغائية في الإسلام في تغيير النظر إلى التاريخ ، فالإسلام - في رأيي - ووفق مفهوم التقوي لم يفتح بالاسلم على المعلوم، وفي مقولة المعلوم هذه ما فيها من تقاسم للهمم، وتثبيت للعقل بما يلق بالحركة الإسلامية عند الجمود والتواكل. وبما يقصر حركتها على الطوبى للذة أو العبدان. كما أن عرضنا للملاحم الأساسية للعالم الآخر في القرآن تنتكز للمعلوم عنه، فهذا عالم ممتد في الزمان، وفي المكان امتداد السموات والأر، والمحاكمة فيه للضمير والله، وكل هذا ليس شيئاً عيناياً ملموساً معلوماً. وإنما الشوق في الإسلام صار شوقاً لسدة المنتهي، للقيم العليا، للقاء الحق. كبحاً وكشفاً لا علماً مسبقاً أو استيعاباً مطلقاً، فكل وصول إلى سدة المنتهي قد يعقبه عودة لبدء هجرة جديدة وترق أبعد، كما تمثل في حديث الاسراء.

تعد دراسة المعتقدات الشعبية من أصعب الموضوعات وأشقيها، لأنها كامنة في صدور الناس وترتبط بالجانب الروحي وليس المادي، بالإضافة إلى أنها تنتشر بين الفلاحين والحضر، بين المثقفين وغير المثقفين... لذلك كله يمكننا أن نلتبس الصعوبة البالغة التي يتعرض لها الباحثون داخل مجال دراسة المعتقدات الشعبية على وجه العموم، والمعتقدات الشعبية اليهودية بشكل خاص، وهو موضوع الكتاب الذي تناولته بالدراسة - النظرية والميدانية - الدكتور سوزان السعيد يوسف بعنوان «المعتقدات الشعبية حول الأضرحة اليهودية - دراسة عن مولد يعقوب أبي حصيرة بمحافظة البصرة» صادر عن دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ١٩٩٧.

يقع الكتاب في ٣٣١ صفحة بخلاف الصور الملونة التي تضمنت دليل العمل ووثائق الجيزاء، وقد اعتمدت الكاتبة على عدد كبير من المراجع العربية والأجنبية والعبرية، لتضع تحت أيدينا هذه الدراسة - المتخصصة والنادرة - والتي تم تقسيمها إلى أربعة أبواب يعقبها خاتمة.

تناول الكاتبة في هذه الدراسة المعتقدات الشعبية حول الأضرحة اليهودية في المغرب وإسرائيل ومصر، وتهتم بشكل خاص بالمعتقدات التي تدور حول مولد «يعقوب أبي حصيرة» الذي يقع ضريحه - بالتحديد - في عزبة نمتيوه بجوار مدينة بمتهور/محافظة البحيرة؛ وتشير بداية إلى أن هذا الضريح يحظى الآن باهتمام بالغ على الأخص بعد تطبيع العلاقات بين مصر وإسرائيل حيث يحضر إلى مصر سنوياً آلاف من اليهود من شتى أنحاء العالم للاحتفال بذكره.

المعتقدات الشعبية حول الأضرحة اليهودية

أما البوذية وهي قِمة تطور العقيدة الهندوسية - كما تقول الكاتبة - مدفها السلام مع الذات كطريق للخول في النرفانا والبعد عن العنف.

وفي الصين ظهرت العقيدة الكنفوشية التي لم تختلف عن العقيدة الهندية في الاعتماد على العقل كأداة لتحويل العبادة إلى ضرب من الممارسات العملية، وتشير الكاتبة إلى أن «كونفوشيوس» كان أحد الأولياء الذين يثقفون الكشف الإلهي من السماء.

وقد ارتبطت بها المعتقدات اليابانية لتتحول البوذية إلى العقيدة الشنتوية Shan-tao، التي مزجت بين البوذية وعبادة مظاهر الطبيعة وكذا عبادة الإمبراطور (أي عبادة الآباء).

هذا ماذكرته الكاتبة عن المعتقدات في الشرق الأقصى: أما بالنسبة للمعتقدات في الشرق الأدنى، فقد أكدت أنها كانت أقوى تأثيراً على المعتقدات العبرية ويرجع ذلك - كما تذكر - إلى العلاقات الحضارية المباشرة من قبل إيران وفارس، حيث تتلخص العقيدة الفارسية في الصراع بين إله النور وإله الظلام اللذين يصارعان الإنسان في حياته الدنيا، ومن أهم المبادات الفارسية الإيرانية: عقيدة «زروانشت» الذي أعاد تطوير الديانة المجوسية التي تطورت من بعده على يد «ماني»، ومن ثم «مزدك».

أما بالنسبة للعقيدة الإغريقية.. فقد نادت بعبادة البطل الذي كان يتميز عن البطل العبري، حيث أن البطل الإغريقي صاحب قدرات روحية تمكنه من تلقى الوحي الإلهي، كما أنه لا بد وأن يكون مفكراً متاملاً.

وقد أشارت - في المقدمة (ص ٥) - إلى أن الدراسة الميدانية التي قامت بها أثبتت أنه لا يوجد في مصر سوى ضريحين لليهود، يوجد الأول في المحلة الكبرى بمحافظة الغربية، وهو ضريح سيدى «الأمشاطى» الذي لا يقام له أى احتفال في الوقت الراهن، بينما يقع الثاني وهو ضريح أبى حصيرة - موضوع الدراسة - في محافظة البحيرة.

تعرضت الكاتبة في الباب الأول إلى العلاقة بين ثقافة العبريين وثقافة الشرق القديم، وتهدف من خلال دراسة هذا الجانب إلى توضيح أوجه الشبه بين المعتقدات الشرقية القديمة وأثر هذه المعتقدات اليهودية والتصوف اليهودي، وذلك في فصلين؛ يتناول الأول دراسة معتقدات الشرق الأقصى، بينما يناقش الثاني دراسة معتقدات الشرق الأدنى

وتقول إن أهم معتقدات الشرق ظهرت في الهند والصين واليابان، حيث تعتبر الهند هي منبع الحضارى الذي كان له التأثير الواضح على ثقافة الشرق الأقصى، حيث ظهرت فيها العديد من المعتقدات من أهمها: الهندوسية (البراهمية) وهي ليست عقيدة واحدة إنما عدة عقائد تتسامح مع بعضها البعض داخل إطار الطبقات الاجتماعية المتغيرة لأنها تصور تقاليد الهند وعاداتهم.

ومن العقيدة الهندوسية ظهرت عقيدة أخرى وهي الجينية Jainism (عبدة البطل) - ص ٣٩ - وقد أخذت هذه العقيدة موقفاً سلبياً من الحياة ووضعت أسساً قاسية للعبادة والتقشف من أجل الخلاص من الحياة عن طريق الانتحار أو الموت البطيء.

معلمنا). وقد أخذ هذا اللفظ - كما نقول - دلالات متعددة عبر العصور المختلفة، ولكنه في المفهوم الشعبي كان بمعنى الرجل ذى القدرات الإلهية الخارقة، كما أنه ارتبط بمفهوم خاص في اليهودية، وهو مفهوم المخلص الذى ينقذ الأمة.

أما مفهوم التصوف لليهود فقد تناولته الكاتبة باعتبارها (حركة) اتخذت من العقيدة الشعبية عن الصديقين وسيلة لربط الأمة اليهودية بطوقسها وتقاليدها فى فترات الشتات اليهودى من أجل الاتصال الثقافى بين اليهود فى شتى البلاد خاصة فى المغرب وفلسطين والعراق ومصر.

ثم تتناول الكاتبة فى الفصل الثانى «الخلفيات الثقافية لليهود فى المغرب» لتؤكد أن المغرب كانت بيئة خصبة لنمو عقيدة الصديقين، وذلك يرجع إلى الظروف السياسية والاجتماعية فى تلك البلاد من ناحية، وما تميزت به من عزلة جغرافية وجماعات عرقية متعددة من ناحية أخرى.

ويعد ذلك تتعرض إلى دراسة أضرحة المغاربة فى المغرب وإسرائيل للتوصل إلى تطورها بعد أن انتقلت إلى إسرائيل وقد كان هذا هو هدف الفصل الثالث لتشير الكاتبة إلى أمثلة عديدة من الأضرحة اليهودية .

كما أكدت أن الاحتفال عند الأضرحة له مغزى معين فى حياة اليهود فى المغرب، حيث يعد مناسبة اجتماعية للالتقاء باليهود من شتى أنحاء العالم.

ويعد ذلك تتناول الأضرحة فى فلسطين والتي يوجد منها العديد أيضا ودارت حولها الأساطير

وكان أثر المعتقدات المصرية ظاهراً على كتعبان بسبب خضوع كتعبان للحكم المصرى لسنوات طويلة، كما أن التأثير المصرى على الثقافة العبرية جاء بطريقة غير مباشرة فى الثقافة الكتعبانية، وهناك أوجه شبه بين شريعة موسى وشريعة أخاتون.

أما المعتقدات البابلية فعنها قالت الكاتبة: إن مدينة بابل، الموطن الأصلي لإبراهيم جد للشعب العبرى الذى عاش فى حمورابى، كما كان لبابل أثر فى ثقافة العبريين بعد السبى البابلى (ص ٦٢).

من هذه الممارسات الشعبية المختلفة، استرجت المعتقدات الشرقية مع معتقدات الثقافة العبرية لتكون ما يعرف بـ فلسفة التصوف اليهودى التى ساعدت بدورها على الممارسات الشعبية، ومن ثم نمت عقيدة الإيمان بالصديقين اليهود.

تتناول الكاتبة من تناول موضوع المعتقدات فى الشرق الاقصى والأدنى - بشكل عام - إلى تناول المعتقدات حول الأضرحة فى كل من المغرب وإسرائيل وذلك فى الباب الثانى من هذه الدراسة حيث تم التركيز على الظاهرة فى المغرب على وجه الخصوص لأن المغرب كانت بيئة خصبة لنمو ظاهرة المعتقدات بسبب الظروف السياسية والاجتماعية التى أحاطت بحياة اليهود.

تعرض فى الفصل الأول إلى شرح مفاهيم الدراسة وتوضيحها فى الفكر اليهودى: أول هذه المفاهيم هو: «الصديق»، حيث استخدمت الكاتبة لفظ «صديق» الذى يعرف باسم «ربى» Rabbى، ويطلق عليه اليوم فى إسرائيل لقب «الأمور» وهو اختصار لثلاث كلمات عبرية هى (أدينوا، مورينا، رابينوا بمعنى) سيدنا، أستاذنا،

يرجعه اليهود إلى الألف الثالث ق.م.، ويحتفل بموته كل عام ألف زائر وتعيش عائلة هذا الصديق الآن في جنوب إسرائيل في بنر سبع وعائلة مقدسة.

ومن خلال الدراسة الميدانية التي قامت بها الكاتبة اتضح أنه يوجد ضريحان باسم يعقوب أبى حصيرة: أحدهما في مصر في محافظة البحيرة وهو ضريح الجد يعقوب أبى حصيرة، وضريح آخر في إسرائيل باسم إسرائيل أبى حصيرة وهو ضريح حديث يقام له احتفال في بنر سبع.

كما تذكر أن ضريح يعقوب أبى حصيرة الذى يوجد في عزبة متيويه، هو ضريح قديم جداً يرجع إلى عام ١٨٨٠، وقد تم تجديده عام ١٩٤٥.

هذا هو ملخص مانشرته الكاتبة في الفصل الثاني؛ لتنتقل بعد ذلك - بشكل خاص - إلى عمق المعتقدات اليهودية حول يعقوب أبى حصيرة، وهذا الجزء المنوط به جاء في الفصل الثالث من هذه الدراسة، فتشير الكاتبة إلى أن هناك معتقدات من أجل علاج بعض الأمراض كالقلمع والأمراض الجلدية، بالإضافة إلى علاج الحيوانات.

أما المعتقدات حول الضريح فكان للرواة دورهم في سرد الكثير من الكرامات والمعجزات حوله.

وقد نقلت الكاتبة صورة حية للاحتفال السنوي (هولاء)، بدءاً بقيام الرحلة من مدينة القاهرة ومروراً بالصلاة وإشعال الشمع والذبح وانتهاء بالقصائد المنشورة (من ص ١٦٠ - ١٨٠)، لتؤكد أن ممارسات اليهود عند الضريح تشبه الممارسات الشعبية في

والقصص التي تناقلتها الأجيال، خاصة الأضرحة التي وجدت في الأماكن المقدسة التي اعتبرت مزارات يحج إليها اليهود مثل الحائط الغربي والصخرة المقدسة في أورشليم.

وللدراسة الميدانية التي قامت بها الكاتبة عن مولد يعقوب أبى حصيرة وكذلك عن الممارسات الاحتفالية التي يقوم بها اليهود في هذه المناسبة بالمشاكل المختلفة، من الأمور الشاقة لآى باحث بسبب الإجراءات الأمنية المشددة التي تمنع دخول أى مصري لمكان الاحتفال، وهذا المجهود الهش لا بد وأن يُحسب للكاتبة، حيث أفردت الباب الثالث لمرض هذا الجانب من الموضوع، لتضع تحت أيدينا الإجابة عن بعض التساؤلات التي ذكرتها وهي:

١ - ما النمط المشترك بين ضريح الصديق أبى حصيرة والمعتقدات المرتبطة به من جهة الثقافة الشعبية لدى سكان المنطقة التي يقع بها ضريح أبى حصيرة من جهة أخرى؟

٢ - ما العوامل التي تقف وراء ظاهرة الاعتقاد في الصديقين اليهود داخل وخارج إسرائيل؟ وما القوى التي تدفع وتحرك وتساعد على استمرار هذه الظاهرة؟

وقد كانت الإجابة على هذه التساؤلات محور الثلاثة فصول في الباب الثالث، حيث يتناول الفصل الأول، شخصية أبى حصيرة وعائلته، فتقول الكاتبة «إن يعقوب أبى حصيرة هو الصديق الثاني من حيث المكانة بين الصديقين: في إسرائيل بعد شمعون بن يوحى وهو حسيدي واضح كتاب «الزهر» الذي

الأساطير عن قدرته الخاصة التي يمتلكها والمعجزات التي قام بها من أجل إنقاذ اليهود وقت الشدائد. وإضافة إلى ذلك - تقول - أن إسرائيل استطاعت أن توظف الحكاية الشعبية لخدمة الاندماج الثقافي بين الجماعات العرقية المختلفة في إسرائيل ومن أجل نشر الهدوء في المجتمع المليء بالتوترات العرقية والدينية والصراعات السياسية.

وقد توصلت الكاتبة من خلال هذه الدراسة إلى أن الاحتفال بالصدّيقين يوضح أبعاداً مختلفة تتمثل في البعد الديني والاجتماعي والنفسي والفني والاقتصادي والسياسي، وذلك في خاتمة موضوعها (من ص ٢٢٢ إلى ص ٢٣٠).

الديانات الأخرى، إلا في بعض الرموز الخاصة بالديانة اليهودية.

ولما كانت العناصر الفولكلورية تتصل ببعضها فقد تعرضت الكاتبة إلى أحد أنواع الأدب الشعبي، التي لعبت دوراً هاماً في بعث الأمل في الخلاص اليهودي، رغم افتقارهم إلى السياق التاريخي أو الجغرافي، وقد ناقشت ذلك في الباب الرابع حيث تعرضت إلى الحكاية اليهودية والحكايات عن إسرائيل أبي حصيرة في إسرائيل.

لتشجير من دراسة هذا الجانب إلى أن القصص الشعبي يساعد على زيادة المؤمنين بالصدّيق، فبالإضافة بعد موت أحد الحاخامات يسبق عملية تحويله إلى «صدّيق» عدد من الحكايات والمعجزات التي تنسب إليه، وتتردد



إسحق و(الإله الضحاك)

إبان بحثنا بدت لنا بعض الغوامض التي يمكن حلها، أن تلتقي نتائجها مع ما قلنا حتى الآن ونؤكد، ناهيك عن كون هذا الحل يفسر لنا علاقة بني إسرائيل بالهكسوس بتوضيح أكثر إضاءة وإدهاشاً. كما أن بعض الغوامض التي سنتناولها ستعطينا مزيداً من الألة على مدى تطفل العقائد المصرية في العقائد الإسرائيلية من بعد، مع غرض رئيسي من هذه المباحث يهدف إلى ربط كل ما وصلنا إليه بما هو أ، خاصة ما تعلق بملاقة النبي مرسس والخورج الإسرائيلي من مصر، بكل هذا الرتل الذي جهدنا وراءه حتى الآن.

وأول هذه الانساز المطلوب حلها، هو ماترويه لنا التوراة حول البطرك إبراهيم الذي شاخ هو وزوجته سارة، لكن إرادة الله كانت أن ينجبا ولداً يكون أبا لنسل عظيم، ذلك النسل الذي سيأتي من يعقوب بن إسحق بن إبراهيم، يعقوب هو الذي أسماه الله إسرائيل، نسله هو (بني إسرائيل).

ولتحقيق الخطة الإلهية ذهب الرب ليقابل إبراهيم ويشكو له مما وصل إليه شعب يعيش في بلاداً آدم من تدن خلق، إذ ياتون الرجال دون النساء شهبوة، ويتمشقون الصبية المرد، وينفرون من الغيد الحسان. وإبان الحوار الذي دار بين الرب وخليه حول رغبة الرب في القضاء المبرم على مدينتي عاد وثمود أو عمورة وسدوم الأنوميتين، يخبر الرب خليله بقرار الميلاد العجيب لإسحق حين يقول لإبراهيم:

أين سارة امرأتك؟ فقال : هاهي داخل الخيمة، فقال: إني أرجع لك نحو زمان

الإله الضحاك

* هذا هو عنوان الفصل الثاني والعشرين من كتاب (النبي موسى) وآخر أيام تل العمارة، والكتاب تحت الطبع

فاهتز أخضر.. قال مجاهد وعكرمة:
فضحكت أى حاضت فى الوقت. وتقول
العرب: ضحكت الأرنب على الصفا إذا
حاضت، وقال السدى وابن يسار وغيرهم
من أهل الأخبار: فحملت سارة بإسحق^(١).

والعارف بالتوراة لاشك يعلم دأبها على ربط أسماء
المواليد (خاصة فى العصر البطيرىكى من إبراهيم إلى
موسى) بأسماء مواضع جغرافية ومن، أو أن يحمل
اسم المولود دلالة على حدث هام أو نادر قد حدث إبان
ولادته، أو ما أشبه، فيعقوب سعى يعقوب لأن ولد
ممسكا بمقب شقيقه التوام عيسو، ويسمى يعقوب
عندما كبر باسم إسرائيل لأنه صارع الله، وعيسو
حمل اسما ثانيا ببور، هو أنوم، لأنه لون عيسو
وشعره كان بلون الأكمة، أى لون الأرض الحمراء، أى
لون الدم أو الشقرة. وفى الأكمة شق تركيبي موروث
(دم). وينيامين بن يعقوب سعى كذلك لأنه ابن
اليمين.

ورواية التوراة هنا تحاول أن تبليغا بسر تسمية
إسحق ومعنى هذا الاسم، لكن على سرعة وعجل يتسم
بالتفرض فيتأهل أهل الأخبار من مؤرخى الإسلام ليجلوا
لنا المعنى ويوضحوه. فقد كانت سارة عجوزاً قد انقطع
حيضها، فلما أراد الله لها الحمل ضحكت أى حاضت
على الفور تهينة لقبول أعضائها لممارسة الحمل والولادة.

فالشحك هو ضحك الغم والأسنان، لكنه أيضا
ضحك الفرج، أى انتفاحه، فالغم والفرج يفتح كلاهما
عند فعل الضحك، ولأمر معلوم لدى دارسى الأساطير
القديمة، لا بد أن يحيل هذا الإله إلى أرباب الضصب

الحياة ويكون لسارة امرأتك ابن. كانت
سارة سامعة فى باب الخيمة وهو وراءه،
وكان إبراهيم وسارة شيخين متقدمين فى
الأيام، وقد انقطع أن يكون لسارة عادة
(حيض) كالنساء، فضحكت سارة فى باطنها
قائلة: أبعد فنأى يكون لى تنعم؟ وسيدى قد
شاخ؟ (أى إبراهيم) فقال الرب لماذا ضحكت
سارة قائلة أفى الحقيقة ألوانا قد شخت؟
هل يستحيل على الرب شىء؟ فى الميعاد
أرجع إليك نحو زمان الحياة ويكون لسارة
ابن. فانتكرت سارة قائلة: لم أضحك لأنها
خافت، فقال لا بل ضحكت.

تكوين ١٨/٩ - ١٥.

ومع استمرار القراءة بخبرنا الكتاب المقدس أن
سارة قد ولدت فى شيخوختها طفلا:

ودعا إبراهيم ابنه المولود الذى ولجته له
سارة إسحق.. وكان إبراهيم ابن مائه سنة
حين ولد له إسحق ابنه، وقالت سارة: قد
صنع الله لى ضحكا، كل من يسمع يضحك لى.

تكوين ٢١/٣ - ٦.

وهنا ننقل السمع إلى مصادر أخرى، فتنصت إلى
روايات المسلمين من أصحاب السير والأخبار وقصص
الرسل والأنبياء، يحيطوننا علما نافعا:

قال السدى: قالت سارة لجبريل عليه السلام
لما بشرها بالولد على حالة الكبر: مائة ذلك؟
فأخذ بيده عوداً يابساً فلواه بين أصابعه

هو قرد البابين، لكن هذه الآلهة نفسها رغم صعديتها فهي ذات منشأ دلتاوى^(٢).

وما يعني هنا هو أن أهم رموز وتجليات الإله (ض ح وت) كان القمر، فهو رب القمر لكنه أيضا كان ريا شمسيا . لذلك لقبه المصريون القدماء بلقب (سيد الزمان وحاصى السنين)، كذلك كان حامى الكتاب والمفكرين باعتباره مخترع الكتابة فى الأساطير. وقد ربط اليونان بينه وبين معبودهم (هرمس Heros) الذى يعود للاسم (إرم) أى الإرمى، واعتبروا ضحوت هو الصورة المصرية للإله هرمس، وقد صور المصريين ضحوت إما فى صورة رجل براس أبى قردان (الأبيس)، أو بصورة أبى قردان الكاملة، أو بصورة قرد يضع فوق راسه قرص القمر فى حالة الحلالة يضم بداخله قرص الشمس فى حالة البدر مما يؤكد قمرية ضحوت وشمسيته معا.

وكما اعتدنا فى عملنا هنا، نعود إلى لسان العرب نبحث عما تركه الزمان من معانى المفردات، فنجد الجذر (ضحا) فى العربية هو من طلوع الشمس وارتفاع النهار، لكن الكلمة تقال أيضا عن القمر وطلوعه، إذ يقول العرب ليلة ضحايا وأضحيانة أى ليلة مقمرة لأخيم فيها، كما سميت الضحية كذلك لأنها تذبح عند الضحى، وفى القرآن الكريم آيات تقسم بطواهر الكون ومنها بين «الضحى والليل إذا سجى»، حيث قرنت الآيات بين الليل والضحى، مما يشير إلى أن الضحى المقصود هنا هو القمر، بالقلب تصبح (وضح) والثلاثى منها (وض) و (وضا)، (والوضح) فى لغة العرب هو بياض القمر كما هو بياض الصبح^(٣).

الخضرة، فقد كانت آلهة الخصب القيمة هى المستولة عن نمو المحصول وعن الرى أى عن ولادة الأرض، وعن خصب الحيوان وزيادة نسله، كذلك الإنسان. وتحفظ لنا القصة الإسلامية رمز ذلك الإله المخصب فى العود اليابس الذى تحول فى القصة إلى عود أخضر، تكون من الإعلان الواضح عن الفعل الذى ارتبط اسمه بالخصب والضحك ودم الحيض.

وكان معلوما فى تلك الأيام الغواير أن الدم هو المكون الأساسى والمادة الخام للحياة وخصبها، لتكوين الجنين، إذ لاحظ الإنسان البدائى اختفاء دم الحيض مع الحمل فربط بينهما واعتبر الدم معامل الحياة المشترك لكل شىء، لذلك كان اختفاؤه النهائى يعنى توقف الخصب وامتناع المرأة عن منح الحياة والولادة.

وفى الفصول السابقة سبق ذكر إله بذاته يُعد أهم الهة الأقوام السامية، ومنهم الهكسوس والإسرائيليين الذين تركوا شرقى البلتا المصرية، هو سميت المصرى المتحد بمعبول رب الخصب السامى، وقد شهدنا له عدة تجليات كما فى الحية وطانر الفينيقي وفى حيوان عناق البونتى، وهنا يكشف الإله عن تجل جديد سيرتبط وشيكا بعد فقرات بإسحق.

وتقول لنا الأساطير المصرية أنه من رأس سميت - والراس محل الحكمة والعقل - ينبثق الإله تحوت، الذى ينبغى أن ينطق سليما (ضحوت / Tchehuri) إله مدينة اشمون عاصمة الإقليم الثامن بصعيد مصر، بيد أنه كان إلها حديثا بالإقليم، لأنه اندمج هناك عند ظهوره برب قديم للإقليم يحمل اسم (ح ض - و)، وكان (حضور) يمثل فى رمزتين: الأول طائر IBIS أبى قردان - والثانى

وللمزيد من أجل جمع معاني تزيينا إيشاسها ووضوحها، نجد قرد البابون على وجه التحديد رمزا لضعف دون بقية أنواع الفصيلة القردية. ويسمى في الإنجليزية الوسيطة والفرنسية القديمة Babuin من اللاتينية الوسيطة Babewynus، لكن المعجم هنا يقدم لنا تقريراً حول الكلمة موجزاً يقول: وأصل هذه الكلمة مجهول. هنا يذهب الباحث على خشيم إلى أن تلك الكلمة لها أصل واضح في العربية فهي مأخوذة من مامون/ ميمون ويدعم هذا التفسير أن مونتيجوري وات يقول: يُعنى Baboon هو سعيد أو مخطوطة أو ميمون lucky. وفي العربية نجد الشق الأول من اسم الإله القردى بابون القمري (ضحوت) هو (ض ح) وهو مقلوب الشق الأول من الإله الذي اندمج معه (ح ض. و). والشق (ح ض) هو بلا خلاف (ح ظ) والحظ يعنى السعد واليمن، ثم أن العربية تسمى هذا القرد (سعدان) من السعد، ويمين من اليمن التي تلتقي مع بلاد اليمن بلاد السعد أو كما سميت (العربية السعيدة). ولم تزل بلاد اليمن إلى يومنا هذا لبلاد أو سعدان البابون الذي ينتشر فيها انتشاراً واسعاً.

والاصطلاح العامى الذى يطلق على هذا القرد كتبته اللاتينية: Cynocephalus Hamedryas، وعلى الفور نلاحظ أن المقامع الأول cyno فى اليونانية أى كلب، ثم المقطع الثانى فن التسمية Cephalus وتعنى رأس، لتصبح الكلمة جميعاً تعنى: القرد الكلبى الرأس، وهى الصفة التى تطابق تماماً قرد البابون، فأساه أقرب إلى رأس الكلب، أو ربما الضبع.

ويزداد ترابط هذا المعبود الكلبى الرأس بالكلب عندما تذكر ملحوظة استروابون عند زيارته لمصر، إذ

لاحظ أن فى مدينة مصرية اسمها كينوبوليس أى مدينة الكلب، كانت تتم عبادة الإله أنوبيس رب الموتى الكلبى، وأنه كانت تقام هناك مابة مقدسة للكلاب، كما لاحظ أن أهل بابليون فى زمانه كانوا يعظمون الكيبوس وهو القينقفا/ القرد الكلبى الرأس(٤).

والطريف أن نجد قرد البابون/ ضحوت رب الحكمة، يرتبط تماماً بمعبود البوادي السامية (سيت)، فهو قد خرج من رأسه، ثم نستمع إلى بلوتارك يقول: «ويسمى توفون.. سيت بابون Bebon وسمو Smu.. وفوق ذلك يسمون.. الحيد عظم توفون كما ذكر مانيتون»(٥).

وهكذا فإن الإله المتعدد الأسماء (سيت/تيفون/بعل حداد/ بعل صافون) يأخذ لقب (سيت بابون)، أى سيت القرد البابونى، وكان له لقب آخر هو (سموه) علامة على السيادة والسلطان، أما الأكثر إضاهة فهو ربط هذا المعبود فى عبادة بلوتارك العابرة بموطنه فى بلاد مديان، حيث كان القينيون صناع الحديد الذى هو فى الأسطورة عظام سيت/تيفون. والطريف أن نصوص مصر القديمة كانت تشير إلى الطوائف السامية من الخابيرو بالكلاب(٦)، أما الخابيرو فكانوا يصفون أنفسهم بها، وهو مايرجح أنها كانت صفة مستعربة تيمنا بالمعبد(٧). لكننا نجد اسم الإله المصرى القردى ح ض. و/ Hd.wr لقباً أكثر منه اسماً وهو ما يفضى إلى ما نقصده مع الإله الضمهاك فالكلمة العظيم(ح ض. و/ وترجم على التدقيق بالأبيض العظيم (ح ض= أبيض و= عظيم)، فهل يمكن أن يسمفنا لسان العرب فى فهم سر تلك التسمية الغريبة تماماً؟ إن مادة (حضا) تقول: ححضات النار التهب.. وحضات النار سمرت.. وحضو

قال أبو العباس : تضحك هنا تكثر وذلك أن الذنب
يتنازعها على القتل فتكثر في وجهه وعيداً.. قال ابن
سيده وضحك الأرنب إذا حاضت قال :

وضحك الأرنب فوق الصف

كمثل دم الجوف يوم اللقاء
يعنى الحيش فيما زعم بعضهم. قال بن الإعرابي في
قول تايط شراً (تضحك الضبع لقتلى هذيل) أى أن
الضبع إذا أكلت لحوم (الناس) أو شربت دماهم طمعت
وقد أضحكها الدم، وقال الكميت:

وأضحكت الضباع سيف سعد

لقتلى مادُئْنَ ولا ودينا

.. أراد الشاعر أنها تكثر لأكل اللحم.. وقيل معناه
أنها تستبشر بالقتلى إذا أكلتهم فيهر بعضها على بعض
فجعل هريها ضحكا.. وقال الأخطل فيه بمعنى
الحيش:

تضحك الضباع من دماء سليم

إذا رأتها على الحسادب تمور

.. والضحك من الطرق ما وضع واستبان..
والضاحك حجر أبيض بيد إلى الجبل، والضحك
الطريق الواسع.. يقال: إن القرد يضحك إذا صوت..
والضحك بن عدنان، زعم ابن داب المدني أنه هو
الذى ملك الأرض.

وعليه فإن الضحك هو الجلاء والفرح والبهان
وظهور الثنايا من الفرح، وله علاقة وطيدة بخصب
الأرض والزرع والحيران كالأرنب والضبع وكذلك

النار تحريك جمرها وهو ما يشير إلى طبيعة البايون
الشرسة الحادة، خلافاً لبقية الفصيلة القردية
كالشمبانزي والنسناس مثلاً(٨).

والكلمة (ح ض) أى الأبيض تطابق العربية (ح ي
ض) دون التباس، لكنها بالقلب تصبح (ض ح) لتشكّل
الشق الأول من اسم ضحوت، والثلاثى من ض ح هو
ضحك، أما ضحوت نفسها فهي كلمة واحدة متكاملة،
هى ضحوك، أو هى الضحاك، وتحت مادة (ضحك) نقراً
فى لسان العرب:

ضحك: الضحك معروف: ضحك يضحك

ضحكاً.. وفى الحديث يبعث الله السحاب

فيضحك أحسن الضحك.. وضحكت الأرض

إذا أخرجت نباتها وزهرها.. والضحكة كل

سن من مقدم الأضراس مما يند عند

الضحك، والضحكة السن التى بين

الأنياب والأضراس وهى أربع ضواحك..

والضواحك الأسنان التى تظهر عند

التبسم.. والضحك الثغر الأبيض..

والضحك اللج والضحك أيضاً طلع النخل

حيث ينشق، وقال ثعلب: وهو ما فى جوف

الطلحة.. وضحكت النخلة وأضحكت

أخرجت الضحك.. وضكت المرأة إذا حاضت

وبه فسر بعضهم قوله تعالى: ضحكت

فبشرناها بإسحق وانتدبناك يارأى:

تضحك الضبع لقتلى هذيل

وترى الذئب بها يستهل

بخصوية الإنسان، والقرد يضحك إذا كثر عن أنيابه هياجا أو سرورا، ولقب القرد في مصر القديمة (ح ض) وتعني الحفاء أو البسام وتضاف لها (رو = كبير) فيصبح: الضحاك الكبير، وهو بالضبط ماتعني عبارة (الابيض الكبير)، لأن الضحك يكشف عن بياض الأسنان ويبين عنها.

ونموذجاً لذلك كمثال آخر نجد ضمن إله مصر القديمة إله السمك (سمك) أو (سدي) وهو التمساح، وتجد اليوم قرية من أعمال المنوفية لم تزل تحمل اسمه فهي (سبك الضحاك)، مما يشير إلى أنه قد حمل صفة الضحاك لأن التمساح يفتح فمه ساعات طويلة ليفصح عن أسنانه البيضاء.

وهكذا نجد نظريتنا تدعمه بجدد يؤكد صحة ما وصلنا إليه في الفصول السابقة، فاللغة العربية أكثر ماخصت الضحك بالضحك والحيض، ولعلنا لم نزل نذكر عقاق البونتي الشبيه بالضباع، وكيف قرنه لسان العرب بتصويت القرد (ضحوت)، وضحوت هو البابون ذو الرأس الضمبي كما لو كان قرداً قد مسخ ضمباً أو العكس، ناهيك عن الشبه الواضح للقرد بالإنسان، وهو ما انعكس في اعتقاد عن مسخ آخر وهو مسخ البشر إلى قردة. وتذكر أيضاً طائر الفينيقي أكل الحيات القادم من بلاد العنز العربية، لأن أبي قردان المصري يسمى في الاقطار العربية (أبو حنش، أبو منجل، حارس، عنق)، واللاتينية تسميه fbis religiosa أو Sacred Ibis أي إيبس المقدس، لكن هذه الفصلية بالتحديد من نوع مليور أبي منجل، أي أبي قردان) قد أطلقت عليه المصرية القديمة الاسم (ه ب HB) وأخذتها اليونانية وصرفتھا

إسمياً، فاسمته (ه ب ي س) أو (إيبس)، وهنا لابد أن نتذكر أيضاً إله الريح (هبا)، وأبو منجل طائر يسابق الريح، ولونه أبيض واضح، و(ه ب) تعني مايعنيه اسم ضحوت (البياض)، لأن من كلمة هب تأتي كلمة (مبهب) والهبهبة هي البياض والصفاء والبيان، ويقال: هب النجم إذا طلع، و(ه ب) هي على النسبة Hby. والطريف أن المصري لم يزل حتى اليوم يربط (ه ب) بالفصيلة الكلبية، مبقياً على الصيغة المصرية القديمة، فهو يطلق على نباح الكلاب (مبهبة) الكلاب.

هكذا يمكننا أن نفهم السر وراء اعتبار المصري للقرد البابون وأبي قردان معاً رغم تباعدهما التوحي بين الأحياء، رموزاً لإله ضحوت.

ولزيد من الفهم سنجد أن الكلمة المصرية القديمة (HBY) قد أتت إلى (ه ب نى Hbny) و (ه ب ي ن Hbyn) كما عند بدج، ونقلتها اليونانية إلى لغتها في الاسم Ebenos أي أبونوس وهو الخشب الأسود الصلب، وبهذا الشكل يكون بالمسألة خلل لأن (الأبونس) أسود بينما أصل الكلمة المصرية يعنى الأبيض الناصع.

هنا نفتح معجم أو كسפורد لنجد الكلمة الإنجليزية ebanى تعنى أبونوس، لكن المعجم يستمر شارحاً فيقول أنها ربما كانت تحريفاً للكلمة Eury أي عاج، والعاج سن الفيل، ناصع البياض. لكن هذا بالتحديد يشكك دليلاً على نظريتنا نضيفه إلى رصيد أدلتنا، إذ يتضح مجئ التقهضين من مركز تصدير واحد، مع الأبيض والأسود من الناس، فصحلت اللغة العربية وهي تتطور هناك في بلاد أروم جيئات وراثية تشير إلى المنابت والاصول. لقد اشتقت اليونانية كلمة Ebenos الدالة على

الخشب الأسود من الكلمة المصرية Hbny طائر ضحوت
أبى قردان شقيق زميله اليوناني (ب ن و) رمز الشروق
والضياء القادم من أرض الإله في الشرق، كما سبق
وحدثنا المصري القديم.

وللطراف، أو للتأكيد، نجد الكلمة العبري سن الفيل
شي (شن ه بين) أى العجاج الأبيض الناصع، لكن (ه
بين) وحدها تعنى أبفوس.

وطائر (هينى) يسميه المصريون اليوم (أبو قردان)
وهى للتسمية التى جمعت بين اسمى ضحوت ورمزيه:
نقرد مع طائر الأبيض فهى من مقطعين (أبو = ه ب ي
hbby المقطع الثانى وهو تفعيل لكلمة قردن / قردان)، بل
أن اسم قردان يعود بدوره إلى المصرية القديمة
الواضحة باللفظ والفوناتيكي، لأن المصري القديم كان
يطلق على جميع أنواع القردة الاسم (ق ن د).

وقد ورد بلسان العرب كما قلنا من هنية أن
الضحاك أيضا وهو اسم شخص محدد هو الضحاك
ابن عدنان، وعدنان هو أبو العرب الشمالية المستعربة،
ثم ساق اللسان زعما يقول: إن الضحاك هذا هو الذى
ملك على الأرض جميعا وكان مقر حكمه فى بابل.

وهناك أسطورة فارسية معروفة حدثنا عن ملك باسم
الضحاك حكم من عاصمته فى الرافدين القديم، وكانت
الرافدين تحسب فارسية حتى الفتح الإسلامى العربى
لها، فيروى لنا الفريديوسى فى راعته المعروفة
ب(الشاهنامة) أن الكتاب الزرادشتى المقدس قد ذكر
الضحاك باسم (إس - ت - جاك) أو (إزى - د ه ا ك ه)،
وكتب الأخبار الإسلامية تقول: إن الضحاك كان ملكا من
ملوك النبط لكنه كان كلدانيا حكم فى بلاد الكلدانيين

الرافدية القديمة، والأنباط كما عرفنا هم السلالة الأخيرة
فى التطور نحو الجنس العربى واللغة العربية قبل ظهور
العرب الصحراء والعربية الصريحة، وأنهم سكنوا بلاد
العرب أو وادى عريه فى أدوم. والطيرى يرى أن النمرود
كان متوفا على حكم الرافدين من قبل ملك العالم
الضحاك بينما الأصل الوطنى للضحاك هو بلاد اليمن،
وأنه هجرها واستقر فى بيت المقدس / اورشليم، تلك
التي قال لنا يوسفوس أنها المدينة التى بناها واستقر
فيها الهكسوس بعد طردهم من مصر.

هنا نقتطع من (مظفر نادوتى) فقرة شاردة لم
يقتصد بها شيئا محمداً، لكنها تعنى لنا هنا الشئ
الكثير، فهو يقول:

يؤكد الفريس أن العرب كانوا حكام العراق
وبابل الإقدمين، وأنه بعد جامشيد Gum-
shid الذى كان معاصراً لسام بن نوح احتل
دهاق Dahak العربى هذه البلاد، ويؤكد
العرب انفسهم ذلك، إذ يقول الطيرى المؤرخ
العربى المشهور: يدعى أهل اليمن أن الملك
دهاق بن علوان ينتمى إليهم، كما يقال
ايضا إن الدهاق هو النمرود الذى ولد فى
عهده سيدنا إبراهيم، وأنه هو الذى أمر
بإحراقه. وقد وصف الفريديوسى أكبر الثقافات
من المؤرخين الفارسيين مملكة الدهاق التى
استمرت ألف سنة فى شاهنامة^(٩).

ثم يضيف :

ويرى المؤرخ الألمانى الشهير دتكر Dunch-
er أن كلمة كوش Cuch المستعملة فى سفر

التكوين تشمل جميع الأمم التي عاشت في الأراضي الجنوبية كالآشوريين والنبطيين. أما قبائل جنوب العرب فيقصد بهم سلالة كوش الذين أسسوا بابل، والذين استقروا على الخليج الفارسي أيضاً^(١٠).

ويغض النظر عن تزمين حكم الكوشيين أو الكاسيين الذين أسسوا بابل بالعام مثلاً ترمزاً في شخصية الضحاك، لترمز إلى رب بعينه لجمهرة حاكمة بذاتها، فإن هناك تزميناً آخر ينقله (نادوثي) عن المؤرخ البابلي (بيرسوس (Brushes) الذي عاش في بابل سنة ١٠٠ ق.م، وأرخ لبلاده، وتسريت من كتبه المفقودة فقرات إلى المؤرخين الكلاسيك واليهود، وما ينقله نادوثي يعيننا منه فقرة يقول فيها بروسيس:

كان عدد ملوك بابل العرب تسعاً، بلغت مدة حكمهم نحواً من ٢٢٥ عاماً^(١١).

ومدة ٢٢٥ سنة سنكتشف في الفصول المقبلة أنها كانت الزمن الذي أمكننا تفيقه لوجود الهكسوس على سدة حكم مصر.

ونعود للشهنامة لنجدها تحرك أسطورة حول الضحاك تقول أنه قد نبئت له في كتفه حيتان لاتهدان إلا بالاغتراف على أمخاخ البشر، فكان رمزه الثعبان، أو كان قرينا لثعبان أسطوري معبود^(١٢).

ومن جهتهم يصور المؤرخون العرب القدامى على أن الضحاك كان ملكاً على بلاد الرافدين القديمة، لكنه كان يعنيا، فما أبعد الشقة، وما أقربها في ضوء هـ و ت ذلك زمن إمبراطورية كبرى من خلفاء كبار، لذلك يعقب

للمسموي بقوله: «إن اليمانية من العرب تدعى الضحاك وتزعم أنه من الأزد... وقد ذهب كثير من لدى المعرفة بأخبار الأمم السالفة وملوكها إلى أن الضحاك كان من أوائل ملوك الكلدانيين النبط^(١٣)».

ونعود للشهنامة التي تخبرنا أن ملك الضحاك قد سقط على يد رمز الخير في الأسطورة (إفريدون) الذي اعتقل الضحاك وسجنه في سفارة مظلمة، في شعب يقع بين جبلين متناطحين، يضيق مابينهما حتى يرى في النهار الشمامس كالليل الدامس. وإفريدون في الشهنامة هو أول طبيب، فقد أنزلت إليه عشرة آلاف من الأعشاب الشافية كانت تلتف في غيمة حول شجرة هوم البيضاء^(١٤). والابيض هو اللبان، واللبن واللبان جذر واحد يشير إلى الإبانة والوضوح والجلال، لذلك يكون منطقياً أن من هزم الثعبان طبيب، لأن المرض عادة ما كان يعزى لسم الثعبان ونفثاته، لكن منها أيضاً تؤخذ العقاقير العلاجية، ولم يزل رمز الدواء شعباناً ينثف سمه في كأس، والمدهش أن الشهنامة تقول إن إفريدون رزق بحفيد أسماه منا جهر، ومعناه يلتقي تماماً مع المصاني المصرية القديمة فهو (الابيض الضحاك). وحتى تكتمل اللوحة نقرأ المراجع الإخبارية العربية فتفقدنا خبراً نافعا هو: إن هذا الابيض الضحاك كان حفيداً لإسحق بن إبراهيم، إسحق دون غيره وبالأزاد^(١٥).

إن يذكركون قد حققنا اسم إسحق بصحة... ذات عين اسم الضحاك معنى وبمبنى، بل وفيما تضمنته جينات اللغة الحاملة للصفات الوراثية عبر تطورها التاريخي الطويل.

كانوا نوى قرابات وأسماء متقاربة، وأن الحاكم الهكسوسى البابون سكا كان ملكا هكسوسيا حكم فى إمبراطورية كبرى، وربما كان هو أصل الأساطير عن عظيم باسم الضحاك؛ لكنه ابتداءً ليس إلياس ابن إبراهيم، وإن كان الاسرائيليون حلفاء للهكسوس كما عرفنا.

وتقف نصيب من اللغة المصرية القديمة وهى تطلق على قرد البابون الأسود القاتم اسم الأبيض الكبير وما فى معناها الضحاك العظيم، وأن يقال فى العاج أبئوس وهو شديد السواد، وأن تكنى العربية عن الصفة المعيبة بعكسها فتقول عن الأعمى (أبو بصير) وعن الكسيع (أبو سريع)، وإذا تصورنا فعلاً أن الملك النمرود مثلاً هو الضحاك، لعلنا لماذا حمل هذا الاسم، لأن كتبنا التراثية تصور النمرود زنجياً شديداً القبح حتى شبهته بالفرود. (وكانت آدم موطلاً لقردة البابون بكثرة).

ولا يفوتنا التنبيه إلى أن لسان العرب نسب الضحاك إلى عيدنان، فقال الضحاك بن عيدنان، وعيدنان هو أبو العرب المستعربة، ثم هذا كله يفسر بقايا ذكريات ربطت بين الجنس الإسرائيلى وبين جنس القردة، وجاء عنهم فى القرآن الكريم:

﴿فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين﴾ ٦٥ / البقرة.

﴿فلما عتوا عن ما نهوا عنه قلنا لهم كونوا قردة خاسئين﴾ ١٦٦ / الأعراف.

﴿من لعنه الله وغضب عليه وجعل منهم القردة﴾ القردة ٦٠ / المائدة.

وفى موضع آخر بالشاهنامة رواية أسطورية تتحدث عن العنقاء، التى كانت - فى الرواية المصرية - تسافر من

وتنتقل نقلة أخرى، فنربط بين اسم إسحق بالضحك، وبالضحك الذى ملك على الأرض جميعاً، (وهو ما يعبر عن سيادته على إمبراطورية كبرى)، ويخصب الأرض والحيض والأنثى والولادة، وبين اسم الملك الهكسوسى الذى حكم على إمبراطورية عظمى مترامية الأطراف - وهو ما انتهينا إليه فى الفصول السابقة، الملك الهكسوسى الثانى على مصر والذى جازنا اسمه عند هافيتون (بنون Benon)، ونقله منه يوليوس الإغريق ويوسفوس (بيبين) ولا ننسى هنا ميمون/ البابون، والذى جاء اسمه فى ردية تورين باسم (بنيم)، ووصلنا اسمه على الآثار المصرية بالرسم (سكا)، والسكة هى حديدة المصراث. والسكة عادة ما ترمز للخصيب الذكورى، ويكنى بها عن الخصيب لأنها تلقى ثرية الأرض كما يشق للخصيب الفرج، فالسكا هى التى تجعل الأرض حميضة وتلد، تجعلها تفسط، فسكا هو الضحاك. ويدعمنا بشدة هنا أن الكتابة الهيروغليفية (التصويرية) تضع بين حروف اسم سكا حرفاً أولاً على هيئة رجل يمسك محرثاً، ويأهمل الماء المخففة فى اسم إسحق يصبح سكه، وهنا فوراً نتذكر عنصراً هكسوسيا فى مصر أثبتنا أنه كان يحمل اسم (السكاسك) ومنه جاء اسم مدينة الزقازيق. ثم علينا ألا ننسى أن حكام الهكسوس كانوا بالأصل فى الأغلب عبدة للقمر، ومع ميولهم مناطق الخصيب عبثوا الشمس أيضاً وتسمى ملوكهم فى مصر بأسماء تنتسب إلى رب الشمس المصرى القديم (روح). لقد كان سكا شمسياً وقمرياً فى ذات الوقت.

وهذا بالطبع لا يعنى أن إسحق المقصود هو إسحق التوراة بن إبراهيم تحديداً، وكل ما نعتيه أن جميعهم

علاجية، ويؤخذ البين في معظم التركيبات العلاجية الشعبية، ولم يزل يستخدم في قرى مصر كمجلط للحم وحبائس للنفث. وربما حمل اسم البين لملاقته بالغم البوني/ البايون، وربما كان وراء اسم بونت قرد البايون، خاصة إذا علمنا أن الكلمة اللاتينية التي تدل على البين هي (كوفي) و (كافى) وهي اختصار بالأحرف الأولى لإسم البايون Cephalus (Ceno)، ثم أنها بالضبط (قهوة) العربية لتبادل الفاء مع الواو، فالقهوة هي الكوفي هي الكهفة، فهل ثمة علاقة بين هذا الاسم وبين الكهف والكهوف مساكن آدم القديمة التي تحدثنا عنها طويلاً؟

ومن قهوة لدينا مدينة (قها) في مصر، والعجيب أن تدهشك اللغة بقدرتها على حمل كل تلك الذكريات لأن قها كانت مقر عبادة الإله الضحك ضحوت، وقد لحظ العامة علاقة (قها) بفعل الضحك وقيمت لديهم ذكريات يامة عن الإله الضحك، فاطلقوا على البلدة من باب التفةك (بلد النصف ضحكة) باحتساب الضحكة الكاملة هي (تهاقها).

والدارس للأساطير يعلم أن رب القمر كان على علاقة وطيدة بالمرأة، حتى عنت بعض الأساطير إلهة أنثى، وذلك ليتناغم قلب أوجهه مع إيقاعات المرأة البيولوجية في دورتها الشهرية الحيضية، وكان ربالهواء والريح، وهو ما يستدعي (هوا) رب الريح و (يهوه) كارياب خصوبة، وهو ما يفسر لنا الضحك باعتباره حيضاً، لأن الضحك الكبير ضحوت كان هو القمر قرين الحيض الأنثوي.. ومع حيض نقرا تحت مادة حضض باللسان:

حضضضض: الحضض ضروب من الحدث في السبير.. وهو عقار منه مكى ومنه هندي،

بلاد العرب حاملة أبيها إلى منف، لكن الشاهنامة هنا تحدثنا عن شخص باسم (سام) أنجب ولداً شعوه أبيض (مما يذكرنا بعيسو آدم في الرواية التوراتية) فلقاه أبوه على جبل العنقاء، فقامت العنقاء بتربية الطفل بين صفارها، ثم حملته بعد أن شب صبياً إلى أبيه ليصير ملكاً من بعده، وأعطته ريشاً من جناحها يمكنه أن يستدعيها بحرق ريشة منه إذا حزبه أمر^(١٩) والرواية هنا قريبة مما روى عن رحيل الفينيقي لأداء رسالة مشابهة، والترميز يربط بين موطن العنقاء وموطن الوليد الأحمر، وبين كليهما وبين مصر، في رمز واضح يشير إلى أن ابن العنقاء بالقبضي، ابن الفينيقي، ابن الأبيس، ابن ضحوت، ابن القرد، الضحك، قد صار ملكاً عظيماً.

وقد أصبح الآن لدينا عدد من التجليات لرب سيناء وأدم، منها ذلك القرد القمري ضحوت الذي حمل وجه سميت عنق البونتي ونلاحظ أن البايون في نقوش رحلة حتشيسوت إلى بونت كان يترعب على صواري السفن، والشق (بي) و (بو) في المصرية القديمة تعني (غم)، فهو (بي - يون) أو الغم البونتي، وهوالغم المظوم الأسر للمصري القديم لأنه غم عنق البونتي، ومن هنا لا يكون أصل كلمة بايون مجهولاً إنما كان معلوماً في مصر وأدم.

وقد سبق وقدما محاولة تفسير لاسم بلاد بونت عند المصريين القدماء، فقلنا إنه الحجر استناداً إلى اسم الحجر الهرمي بن بن، وهنا اقترح آخر لتفسير اسم بونت، فربما جاء منسوباً إلى الغم البوني (البايون)، ثم نعلم أن مشروب القهوة/ البين كان منتوجاً من جنوبي الجزيرة/ يميناً، ولا شك أنه قد وجد طريقه مع التجار إلى بلاد أدم، التي كانت تصدره كمادة عطرية ومادة

وهو عصارة شجر معروف وقال ابن بري:
الحضض صمغ من نحو الصنوبر والخر..
واحمر حضض: شديد الحمرة، قال ابن
خالويه: يقال حاضت ونفست ودرست
وطمئت وضحكت وكانت وكبرت وصامت.
قال الجرد: سعى الحيض حيضاً من قوله
حاض السيل إذا هاض.. وقيل الحيض
الدم نفسه.

وهكذا أجمعت اللفظة معانيها فاعتمدها، فالحيض
الذي هو فعل الضحك الذي يسببه الضحك الكبير القمر
رب الخصب، فهو يفتح الأرض لتنبؤ ويفتح فرج الأنثى
وتحريض وتلد ويفتح شجرة المر فتنتج لبانها واللبان
والصمغ والمر كلها تسيل كالحيض من جرح في الشجرة
ينفلق تلقائياً. وبين معاني حاضت: درست، والدرس هو
استخدام السكة في شق الأرض. وكان الفرعون
الهكسوسى الثانى على مصر يحمل اسم سكا، وللتأكيد
دون اسمه برمز فلاح يحرث الأرض بسكته كما أشرنا
من هيئة.

• وفى القصص الإسلامى حكايات عن النبى موسى لم
تعرفها التدرية على الإطلاق، ويبدو أنها كانت ماثراً
تاريخياً شفاهياً لم يجد طريقه إلى التدوين بالكتاب
المقدس، استمر متواتراً حتى زمن الدعوة الإسلامية حيث
أعلمنا به القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، ومن
نماذج تلك الحكايا قصة التقاء موسى فى موضع
يسمى مفرق البحرين لشخصية تراثية باسم الخضر
الذى صورتها الآيات بحسبانه حكيماً عظيمًا يعلم الغيب،
كما أضافت إليه الشروح صفات تعمس اسمه بشكل

يشير إلى أنه كان ربا للخضرة والزرع، فقد كان إذا
جلس على فروة بيضاء اخضرت وإن الأرض تخضر
تحت قدميه بالنبات عند مسيره، وأنه حى غائب، حى
خالد فى هذه الحياة الدنيا لكنه مختفٍ عنا فقط يظهر كل
حين لتحقيق غرض قدسى محدد لكفائه بموسى.

ونحن نعلم أن أوزيريس المصرى كان ربا للخضرة
والزرع والفيل، وريا أيضاً للحكمة يمكنه اتخاذ هيئة
ضحوت الضحاك رب الحكمة فى أى وقت، كما نعلم أنه
قدمت شهيداً لكنه قام حياً من بين الأموات فى اليوم
الثالث يوم القيامة المجيدة، ونعلم أنه خالد فى هذه الدنيا
لأنه يحكم فى عالمها التمت أراضى، لكنه كان على
استعداد للمعونة إلى الأرض دوماً لتخصيبها بمائه
الخصب وإنقاذ المصريين من الخطوب.

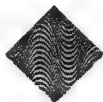
ويبدو الخضر فى الروايات الإسلامية ربا أيضاً
للسمك فهو يركب على ظهر حوت، وكان الحوت دليل
موسى إليه ليلقاه، وكان أوزيريس بدوره حوتاً وريا
للسمك وكل كائن مائى حى. كذلك كان نو الشرى
المعبود الأدنى الذى كان يصور فى هيئة رجل نصفه
الأعلى إنسان ونصفه الأسفل سمكة، كذلك داجون
الذى عبد فى فلسطين فى عسقلان، والغريب أن جميع
هذه الآلهة كانت أرباباً أيضاً للحنطة رمز الشبع والخير
والخصب، حتى داجون نفسه اسمه من اسم الحنطة
(نجن).

وكان بإمكان أوزير كرب للحكمة أن يتحد بالإله
ضحوت الضحاك إسحق الذى هو المختص بالحكمة،
وساعتها سيمثل اسمه الثانى حضور، والحضور ظهور
النبى هو الحضور هو الخضرة هو الخضر.

الهوامش

- (١) الثعلبي: عرائس المجالس.. سبق ذكره، ص ٨١.
- (٢) علي فهم خشيم: ألها مصر.. سبق ذكره، ج ٢، ص ٣٥١.
- (٣) نفسه: ص ٣٥٢، ٣٥٣.
- (٤) استرابون: استرابون في مصر.. سبق ذكره، ص ١٠٤، ١٠٥.
- (٥) بلوتارك: إيريس وأوزيريس، سبق ذكره، ص ٩٣.
- (٦) زياد مني: جغرافية.. سبق ذكره، ص ٧٤.
- (٧) فليكوفسكي: عمود في فرنسا، سبق ذكره، ص ٣٨، ٣٧٠.
- (٨) خشيم: ألها مصر.. سبق ذكره، ص ٣٥٥، ٣٥٦.
- (٩) مظهرنا فرتي: التاريخ الجغرافي للقرآن.. سبق ذكره، ص ١٤٩، ١٤٢.
- (١٠) نفسه: ص ١٤٢.
- (١١) نفسه: ص ١٤٢.
- (١٢) القويوسي: الشامنامة، ترجمة الفتح بن علي البنداري، تحقيق د. عبد الوهاب عزام، للهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط ٢، ١٩٩٣، ج ١ ص ٢٥، ٢٦، ٢٩.
- (١٣) السمودي: التنبيه والإشراف. سبق ذكره، ص ٩٩، ٩٢.
- (١٤) الشامنامة: سبق ذكره، ص ٣٨.
- (١٥) نفسه: ص ٥٧، ٥٧.





قصائد

قرف

لِيلَادِ مُمْتَقَّة
فِي النَّشِيدِ [- يِلَادِي !!! -]
أَحْلَى !!!
وَلَا شَأْنَ لِي يِلَادِ
مُسَوَّقَة - وَحَفَاءَ أَلْحَمَى -
فِي الْمَزَادِ !!!

غلمة

أَنْتِي تَلَوِي
مِثْلَ أَفْعَى فِي فِرَاشِي

كَلَمًا فَاتَيْتَهَا أَحْسَنَتِي
كَفُوا أَفَاتِي عَشْرَاتِ
مِنْ صَبَايَا قِعْرَاتِ
يَتَحَدِّينَ رَوَاتِي .. وَعُطَّاشِي !!!
... وَهِيَ - إِذْ تَقْرُدُ - يَخْبُو جَمْرَهَا
رَهْوًا فَرَهْوًا
وَكَمَا الْفَيْنِيقُ تَبْلُو مَحَنَةَ النَّارِ
وَلَا تَرْضَى بِأَقْدَارِ الْفِرَاشِ
اسْتِعَارَةً سَادِجَةً:
رَحِمَ اللَّهُ أَيَّ حَيًّا
كَانَ - إِذَا الْخَفَنَّا فِي طَلَبِ الْقِطْعِ النَّقْدِيَّةِ -
يَزْجُرُنَا: مِنْ أَيْنَ بِهَا؟
أَلْمَسْهَا مِ الْحَانِطِ
... رَحِمَ اللَّهُ أَيَّ مَيِّتًا
فَلَقَدْ وَلَّى زَمَنٌ
وَأَتَى آخِرُ أَغْرَبٍ مِنْ أَيَّامِ «عَلَى بَابَا»
السَّحْرِيَّةِ ...
زَمَنٌ .. تَتَقَاوَرُ فِيهِ الْأَوْرَاقُ النَّقْدِيَّةُ
- رَاضِيَةً مِنْ جَيْبِ الْحَانِطِ
فِي كَفِّ اللَّاقِطِ !!!

..... يُعرّف العلماء الأسطورة بأنها العمل الخارج عن
المألوف والخارق للعادة في صفات الإنسان والحيوان
والطير والجن، وهي تفسر أسرار الحياة والكون في
أسلوب قصصي يدور حول التقاليد والمعتقدات الدينية
والاجتماعية. وعاشت الأسطورة مع الإنسان القديم
يستودعها أحلامه وتشوقه إلى الأسرار التي تحرك
حياته مثل أسرار الميلاد والوفاة وخوارق الطبيعة
ومصادر الخير والشر. كما تتحدث الأسطورة عن علة
الخلق الإنساني وعلة الظواهر الطبيعية، وتفسر لنا
الأسرار الخافية وراء الكون. وغالبا ما تتألف أساطير
العالم القديم من قصص الآلهة والأبطال من حيث مولدهم
وموتهم وحبهم وبغضهم ومؤامراتهم وانتصاراتهم
وهزائهم وأعمال الخلق والتدمير. وهي تختلف فيما
بينها بما يتفق وتاريخ وحضارة ومزاج وحُلق الشعب
الذي أنتجها. ^(١) ويدين الفكر الإنساني وكذلك الكتابات
العبرية بالشئ الكثير للأسطورة اليونانية الرومانية. ^(٢)
كما استمد العهد القديم الشئ الكثير من أساطير
الجزيرة العربية التي كانت بالنسبة له المعين الغزير الذي
أخذ منه قصصاً عديدة مثل قصة الخلق والطوفان
والغواية والتي يرجع عهدها في الجزيرة العربية إلى
ثلاثة آلاف سنة أو نحوها قبل الميلاد. كما أخذ العبريون
بعض الأساطير من الأدب السومري القديم الذي كان
منتشراً في جميع مناطق الشرق الأدنى ^(٣) ويتفق ظهور
الأساطير والخرافات في الكتابات العبرية مع طبيعة
الديانة اليهودية ذاتها التي من أهم صفاتها أنها ديانة
أسطورية تفسر أحداث التاريخ تفسيراً أسطورياً،
وتوظف الأسطورة والخرافة لخدمة الأهداف الدينية
والسياسية. ولذلك تقوم الديانة اليهودية في عقائدها على

توظيف الأسطورة

في الرواية العبرية الحديثة

العديد من قصص هذا الأدب ، كما وردت في العهد القديم، صورة الإنسان الأسطوري أو شبه الأسطوري الذي يحمل بعض الصفات الخارجة عن إطار البشر. ولكن مع ظهور فكرة التجديد في العهد القديم وحيث أصبح الإله الواحد هو الإله المسيطر على حركة الطبيعة وعلى التاريخ وعلى الإنسانية ككل من مخلوقاته، فقد أصبحت الإرادة الإنسانية خاضعة للإرادة الإلهية وأصبح الفعل الإنساني عابداً كان أم خارقاً للعادة من تدبير القوى الإلهية. وبدأ العهد القديم يعطينا صورة جديدة للبطولة والصراع مع الآخرين تختلف عما ورد في الأساطير القديمة وإن تأثرت بها بطبيعة الأمر في جوانب عديدة. فالخصائص البطولية في العهد القديم ليست من الآلهة أو من أنصاف الآلهة كما وجدنا في الأساطير السومرية أو المصرية القديمة بل هم أناس من لحم ودم، وإدرا وعاشوا وماتوا مثل سائر البشر، ولهم صفاتهم ونواقصهم ولهم بطولاتهم ولديهم نقاط ضعف أيضاً. والبطولة في العهد القديم ليست قاصرة على البطولة الجسمانية فقط وعلى مجابهة الأخطار عن طريق القيام بأعمال خارقة للعادة بل قد تشمل الصبر على الآلام والمحن مثلاً وود في قصة أيوب. كما استمد الأدب العبري الحديث في تناوله لمفهوم الصراع الشيء الكثير من الأساطير والأعمال الخارقة للعادة التي ورد ذكرها في قصص العهد القديم وفي أساطير العالم القديم أيضاً. ونظراً لاتساع رقعة الأدب العبري الحديث وامتداده لفترة زمنية تزيد عن القرنين حيث من المعروف أن هذا الأدب ظهر في أوروبا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وتلوث الأشكال الأدبية العبرية التي تناولت هذه الأفكار الأسطورية فستقتصر هذه الدراسة

مجموعة من الأساطير مثل أسطورة الاختيار الإلهي لبني إسرائيل وأسطورة نقاء الدم اليهودي وأسطورة الوعد الإلهي بل الوعد الإلهية المتكررة والمقطوعة بين الرب والشعب وأسطورة أرض اليعاد المرتبطة بأسطورة العهد لأنه عهد بالأرض أو وعد بالأرض، ولذلك سميت بأرض اليعاد وهناك أيضاً عقيدة المسيح المخلص الذي يعود إلى بيت داود وله مواصفات بطولية معينة. وقد ظهرت هذه العقيدة بعد سقوط مملكة داود وسليمان عليها السلام والتي حددت للمسيح المخلص وظيفة سياسية وهي إعادة إنشاء المملكة في المستقبل على يد مسيح مخلص له صفات أسطورية^(٤) يقوم بجمع الشتات اليهودي وإعادة بناء الهيكل. وانطلاقاً من هذا الاعتقاد رفض تيار يهودي واسع وهو ما يسمى بالتيار المريدوي قرار المؤتمر الصهيوني الأول بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين انطلاقاً من المخطط الذي وضعته الحركة الصهيونية الهرتسلية لأنها حركة علمانية أولاً ولأن إنشاء دولة بدون ظهور المسيح المخلص يعني استعجال النهاية وإقامة الدولة بغير الشروط التي حددتها العهد القديم، مصدر الشريعة اليهودية الأولى لهذه الدولة. ولذلك يطلق على التيار المريدوي اسم التيار الديني المعادي للصهيونية وله في الكتيبت الحالية أربعة عشر مقعداً من مجموع مقاعد الكتيبت البالغة ١٢٠ مقعداً (لحزب شاس وهو الحزب المريدوي للسفاردي عشرة مقاعد ولحزب يهودية التوراة وهو الحزب المريدوي الاشكنازي أربعة مقاعد). ولما كان الأدب العبري القديم قد نشأ في بيئة ازدهرت فيها فكرة تعدد الآلهة وظهر فيها من الشخصيات الإنسانية من ارتقى إلى درجة الألوهية ونسبت إليه الأعمال التي لا تنسب إلا إلى الآلهة فقد برز

على شكل واحد فقط من أشكال الأدب العبري وهو الرواية.

اولا : دوتليف الأسطورة في الرواية العبرية في فترة ما قبل قيام إسرائيل،

١) رواية «حبة صهيون» وفكرة الصراع وصورة البطل الأسطوري قبل هجرة اليهود إلى فلسطين»

إذا كانت الأسس التاريخية والدينية لفكرة الصراع ومفهوم البطولة كما وردت في العهد القديم قد زالت بزوال دولة اليهود نهائيا على أيدي الرومان في عام ٧٠ ق.م وتشتتهم في أرجاء المعمورة إلا أنه حدث مع استقرار الجماعات اليهودية في البلدان الأوروبية وتأثرها بالفكر الأوروبي في عصر النهضة بخاصة فيما يتصل بالرفع من شأن الإنسان والتأكيد على حريته ومساواته بالآخرين ومنه كل الحقوق والواجبات أن تغيرت فكرة الصراع ومعها تغيرت صورة البطل اليهودي في الكتابات العبرية. وتضمنت أول رواية عبرية ظهرت في العصر الحديث في عام ١٨٥٢ في روسيا وهي رواية «حبة صهيون» للاديب إبراهيم مايو (١٨٠٨ - ١٨٦٧) تصوروا جديدا لفكرة الصراع وعرضت لصورة البطل العبري المثائرة بأساطير العهد القديم أساسا وبالأساطير اليونانية ثانيا. ولذلك كانت هذه الرواية تاريخية تتناول فترة من التاريخ اليهودي القديم. ولذلك ذكر بعض النقاد أن مايو بحث بروايته هذه، الحياة من جديد في القصة العبرية التي انزوت واختفت من الوجود منذ نهاية فترة العهد القديم.^(٥) ولذلك نظرا لأن الواقع اليهودي في أوروبا في عهد مايو كان يقتصر إلى

شخصية البطل اليهودي الذي يمكنه أن يحاكم في قوته الشخصيات الأسطورية القديمة فقد عاد المؤلف إلى الوراء واختار فترة معينة في التاريخ اليهودي شهدت بعض الانهيار والتحصن الديني وهي فترة الملك آحاز (حكم ما بين عامي ٧٢٥ ق.م ، ٧٢٠ ق.م) متمثلا السيرة الذاتية لكثير من أبطال العهد القديم. فبطل هذه الرواية التاريخية واسمه آمنون بدأ حياته بالعمل في الرعي حيث كان ينتقل من مكان لآخر مثل العديد من أبطال العهد القديم ومنهم يعقوب وداود، وهو شجاع مثل شمشون ولكن البطولة لديه جاءت بالمصايفة. فقد تصادف أثناء مروره بين أشجار الكروم أن رأى أسدا يخرج من بين الأشجار الكثيفة ليهاجم قطيعا من الغنم. ويدخل البطل في صراع مع الأسد حيث ينجح في النهاية في القضاء عليه. وتبدأ مأساة هذا البطل حين يقع في أسر قوم من الأعداء يقومون بنقله إلى جزيرة كريت ليسجن هناك مع غيره من أبناء عشيرته. ولكن آمنون ليس على شاكلة أبطال الإغريق بل هو بطل مأساوي يتقبل مصيره المرير ولا يعمل من أجل تغيير وضعه والتغلب على ظروف الأسر. ومن الواضح تأثر المؤلف بالإطار العام لأسطورة مينوتاورس الإغريقية التي تتحدث عن عمل بطولي يقوم به بطل أثيني ضد أحد الخلوقات الأسطورية في جزيرة كريت والذي يستنارله فيما بعد. ولكن بطل مايو إنسان سلبى يتقبل وضعه، لكنه يجسد بذلك تقبل اليهود لأوضاعهم في أوروبا الشرقية في عهد المؤلف، بما اكتنفه من مشاكل عديدة لم تجد الشخصيات البطولية أو الشبيهة بالأبطال التي تعمل على إنهائه، ومن هنا بحث المؤلف عن بطل قديم ليعين اكتشافه ولكنه يخيب الآمال حين استسلم لمصيره في كريت بعيدا عن أهله وعشيرته

رواية النكل والفشل وفكرة الصراع

وصورة البطل اليهودي بعد الهجرة إلى فلسطين

بعد انعقاد المؤتمر الصهيوني الأول في بازل في عام ١٨٩٧ دخل التاريخ اليهودي الحديث منعطفا جديدا يتمثل في العمل على تهجير اكبر عدد ممكن من يهود العالم إلى فلسطين التي اختيرت مكانا تقام عليه الدولة اليهودية. وكانت هجرة جماعات من اليهود إلى فلسطين منذ بداية القرن العشرين خطوة تفصل بين مرحلتين من مراحل الادب العبري الحديث، المرحلة الاولى التي تعرف بمرحلة ادب التنوير ظهرت إلى الوجود منذ منتصف القرن الثامن عشر كما ذكرنا وخالها ظهرت اول رواية عرفها الادب العبري الحديث وهي رواية «مسبة صهيون»، والمرحلة التالية التي تعرف باسم مرحلة ادب الإحياء القومي والتي تبدأ منذ عام ١٨٨١ وتصل إلى زروتها بانعقاد المؤتمر الصهيوني الأول وتنتهي هذه المرحلة بالإعلان عن قيام إسرائيل وتنتهي هذه المرحلة بالإعلان عن قيام إسرائيل ليبدأ في الادب العبري الحديث مايعرف باباب الدولة. ولكن تهجير جماعات من اليهود إلى فلسطين بما فيهم العديد الابداء والمفكرين ورجال الصحافة والنشر . لم يؤد كما ذكر المفكر اليهودي أحاد همام وهو زعيم التيار الروحي. داخل الحركة الصهيونية إلى اختفاء مايعرف بالضانقة اليهودية والتي من أجلها تقرر إقامة دولة لليهود على أرض فلسطين ولم يؤد إلى اختفاء مشاعر الغربة والعزلة لدى اليهود. فقد تأكد أن اليهودي هاجر إلى فلسطين جسيدي ولكنه يعاني في فلسطين من نفس المشاعر التي كان يعاني منها في الخارج. وتجيء رواية النكل والفشل

للأديب يوسف حايم برز (١٨٨١-١٩٢١) والذي هاجر أيضا إلى فلسطين في نفس الفترة لتؤكد على أن اليهود الذين جاؤا إلى فلسطين عانوا أيضا من أوضاع صعبة نهجت عن صعوبة التأقلم مع واقع الحياة الجديدة في فلسطين بالإضافة إلى مقاومة الشعب الفلسطيني لهم وتصديه لمخططاتهم في بلاده. وكتبت هذه الرواية ونشرت في فلسطين في صورتها النهائية في عام ١٩١٧. وعنوان الرواية يعكس في نظر النقاد فلسفة مؤلفها القائمة على تناول سماتة الإنسان اليهودي المقرب ضد نفسه وضد واقع المجتمع الجديد الذي نقل اليه. وتشكل الاسطورة التوراتية الإطار الخارجي للرواية حين عاد المؤلف إلى قصه أيوب كما وردت في العهد القديم والتي تصل في التفاصيل التي وضعها مؤلفها إلى الاسطورة للمساوية للتكاملة وإن كان بطلها ليس على شاكلة أبطال الإغريق بل هو بطل مريض حقق مكانته بفضل جسمه أمام بلواه وأمام المن التي تعرض لها دون أن يفقد ثقته في نفسه. وهكذا تتميز الرواية تجسيدا للجو العام المحيط الذي سيطر على الكثير من اليهود الذين هاجروا إلى فلسطين في اوائل القرن العشرين وهو الجو الذي سيطرت عليه كما ذكرنا مشاعر الإحباط والفشل والنكل أيضا والبطل الرئيسي في الرواية هو مهاجر جديد يفشل في تحقيق هدفه وهدف الحركة الصهيونية أيضا في أن يتحول إلى فلاح يعمل في فلاحة الأرض وزراعتها والتحول بذلك إلى عنصر منتج بدلا من الانشغال بعمه وحرف تستخدم العقل ولا تستخدم اليمين ولذلك فقد فشل في الأعمال التي كلف بالقيام بها في إحدى القرى اليهودية التي أنشئت حديثا وانتهى به الأمر إلى أنه انهيار في الحقل

وخازرت قواه إلى جانب إصابته بلوعة في عقله مما تطلب نقله إلى مدينة بعيدة في فلسطين للعلاج وعلى فشل محاولات علاجه جسمانيا ونفسيا انتهى به المطاف إلى الاستقرار في أحد دور المسنين في القدس مكتئداً يتذكر الأيام السابقة الطيبة قبل هجرته إلى فلسطين ويصف نفسه تبعا لذلك بأنه جاء إلى فلسطين ليتحول إلى ذئابة ضعيفة وإلى قلب مريض. ولكن إذا كان أيوب قد استرد عاقبته وصحته وعادت له ثروته فإن بطل الرواية لم يصل إلى هذه النتيجة الطيبة بل مات فقيرا معدما مريضا ليستحق بذلك لقب الإنسان المتكامل والفاضل ومعه أيضا أبناء جيله.

توظيف الأسطورة في الرواية العبرية بعد قيام الدولة

كان من المتوقع أن يؤدي قيام إسرائيل إلى اختفاء المشاكل المادية والنفسية التي تحدث عنها اليهود كثيرا خلال تشمتهم في دول العالم. لقد انشغل الأدب العبري حقا في سنوات الدولة الأولى بالمشاكل الحياتية والاجتماعية والاقتصادية التي نجت أساسا من صعوبات التأقلم مع الواقع الجديد في الدولة بخاصة مع مجيء الهجرة الرابعة من اللول العربية والإسلامية بتوجهاتهم الفكرية التي تختلف عن تلك الخاصة باليهود الغربيين. كما ركزت الأعمال الروائية والقصصية على العمل على استيعاب هؤلاء المهاجرين وصهرهم في المجتمع الإسرائيلي الوليد. ولكن بمرور الوقت فتر الحماس الذي صاحب قيام الدولة وظهر بحلول السنوات الأخيرة من الستينيات تيار جديد في الأدب العبري أطلق عليه نقاد الأدب العبري اسم « تيار الفن للفن » وهو التيار الذي نشأ أساسا في مجالات الأدب والفن في

أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر حين نادى كما هو معروف بتجاهل ضروريات المجتمع بسبب الاعتقاد بأن الحضارة الإنسانية مآلها إلى الانحطاط والانهيار. ولكن برزت أيضا أسباب إسرائيلية خاصة بالمجتمع الجديد ساعدت على تعمق هذا التيار ومنها تصاعدت في الاقتصاد الإسرائيلي بسبب المقاطعة العربية وت فجر خلافات شديدة داخل إسرائيل بين اليمين واليسار حول التعويضات الألمانية رغم أنها منعت انهيار الاقتصاد الإسرائيلي بالإضافة إلى تصاعد الصراع بين الجيل القياي القديم الذي أسس الدولة وعلى رأسه **دافيد بن جوريون** وبين الجيل الشاب الذي نظرت قطاعات واسعة منه بخاصة تلك التي لم تشارك في الصراع الذي صاحب قيام الدولة أو الذي تفجر في سنوات سابقة عن ذلك إلى المشروع الصهيوني على أساس أنه مشروع لم يكمل جميعه بالنجاح وأن إقامة دولة يهودية لم يكن أكثر من تجميع اليهود في جيئو ضخم محاط بالأعداء من كل جانب وينتظرون الفرصة المناسبة للانقضاض عليه. ولذلك اختفى في تلك الفترة من الرواية العبرية البطل اليهودي الجسور وحل محله البطل المهزوم أو اللابطل والذي فشل في إيجاد سعادته في هذا المجتمع ووجد الحل لمشاكله النفسية والاجتماعية في الفزح إلى الخارج. وغلفت العديد من روايات تلك الفترة أبطالها بخلاف أسطوري خارجي يختلف عن الخلاف الأسطوري الذي شكل خلفية للابطال في الفترات السابقة والتي استندت إلى أساطير أو قصص شعبية ورتت في العهد القديم. أما البطل في الرواية العبرية منذ أواخر الستينيات فصاعدا فهو صورة عصرية للبطل اليوناني القديم ولكن لا يعاينه في الشجاعة والإقدام بل هو صورة

فإنسان إسرائيلي مصبب قرر التزوح عن إسرائيلي والتخلي عن ثرواته وزوجه وأولاده والاستقرار في لندن حيث استغرق كل وقته في السعي وراء فتاة إنجليزية هام بها حبا، ولكنه حب من طرف واحد وعن بعد. حيث أن الصلة بينه وبينها كانت قائمة على إرسال خطابات غرامية لها دون أن تراه ولكنه اكتفى بمتابعتها عن كثب. ويحاول البطل المحبب والنزاح عن إسرائيل البحث عن سعادت التي فقدتها في إسرائيل في مكان بعيد كما حاول في نظر النقاد الإسرائيليين تصحيح الخطأ الذي ارتكبه والده حين هاجر من قبل إلى إسرائيل قادمًا من موطنه الأصلي في أروبا، أي أن الابن يحاول إصلاح وضعه عن طريق الهجرة العكسية بعد أن اكتشف فشل التجربة الإسرائيلية وتأكد فشله شخصيا في التعايش على وضعية المجتمع الإسرائيلي. ولذلك وجد أن التخلص من هذه المعضلة يتمثل في التمرد على وجوده الجسدي في إسرائيل والبحث عن جوهر رويحي جديد في الخارج في صورة محبوبية أوروبية يبتها غرامه وعشقه عن بُعد. وخلال هذه المسيرة تطارده صورة المسخ اليوناني الذي تحول إلى أحد الموضوعات التي سجلتها ريشة أكثر من فنان عالمي وعلى رأسهم الفنان فسان جوخ في لوحة تحمل نفس الاسم اليوناني. ويتفق نقاد الأدب العربي على أن الهدف الأساسي للرواية هو توجيه النقد إلى الفكرة الصهيونية التي تمثلها الدولة أو كما يقول دكتور دان هويدون إن بنيامين تموز أراد في روايته تلك مهاجمة إسرائيل الصهيونية عن طريق مقارنتها بإسرائيل أخرى مثالية وخيالية توجد في الخارج لكي يؤكد من خلال ذلك قبح التجربة الإسرائيلية^(٧).

مشوهة منه ولا يحمل سوى رغبة في تغيير وضعه ولكن لا يقرب ذلك بالفعل والعمل. أي أنه استعاض عن البطل اليوناني القديم ما يدور فقط في داخله من رغبات وما يعمل في نفسه من تطلعات ولكن لا يصارع من أجل ترجمة هذه الرغبات إلى خطوات عملية. ويبرز هذا التقه في أسماء العديد من الروايات التي كتبت في ذلك الوقت مثل رواية «البحر الذي يعيش على الميت» للاديب الإسرائيلي اهرؤن بجيد الصادرة في عام ١٩٦٥ ورواية «المرأة العظيمة التي تنتمي إلى الأحلام» للاديب يهو شواغ كيسان والصادرة ١٩٧٢ ورواية «هاينز وابنه والروح الشريرة» للاديب اهرؤن بجيد والصادرة في عام ١٩٧٦ ورواية «بعد أن شتقوني على المعضلة» للاديب عاموس كوكيل والصادرة في عام ١٩٧٦. ثم الرواية التي سنعرض لها في هذه الدراسة وهي تحمل اسم مسخ يوناني أسطوري قديم وهي رواية «مينو». طاعور للاديب المعاصر بنيامين تموز الصادرة في عام ١٩٨٠. «مينو. طاعور» هذا هو الاسم العربي الذي حُرف عن الاسم الأصلي للمسخ اليوناني «مينو تاورس» الذي كان له جسم إنسان ورأس ثور. وهذا المسخ أجتبه بأسيفاي ابنة ملك كريت مينوس نتيجة علاقة غير شرعية مع ثور أرسله الإله أريس هدية إلى الملك مينوس. وقد أقام الملك مينوس قصرا ضخما فيه مجموعة من المرات المتشابهة والمتقاطعة بحيث أن كل من يدخله يضل طريقه ولا يخرج منه أبدا.

وفي هذا القصر المخيف حبس المسخ إلى أنه قضى عليه بطل جاء من أثينا^(٨). ولكن بطل الرواية لا تربطه بالباطل الأسطوري الأصلي سوى الاسم فقط أما هو

حوض البحر الأبيض من أجل إعادة المنطقة إلى الوضع الذي كانت عليه قبل ظهور الحركة الصهيونية. وأن هذا هو أيضاً حلم بطال الرواية الذي اتجه إلى أوروبا وترك إسرائيل الذي تمثل في نظره الخيار الصهيوني الذي قُرض عليه لأسباب تاريخية جاءت بالمصادفة وأن الرواية تنتهي نهاية مأساوية بموت أبطالها الرئيسيين (٨).

وكما ذكرنا تجيء هذه الرواية ضمن سجل من الروايات العبرية التي تؤكد فشل التجربة الصهيونية وعلى دخول إسرائيل إلى ما يعرف الآن بمرحلة ما بعد الصهيونية وعلى أن الحركة الصهيونية الهرتسلية التي ادعت سعيها إلى حل مشاكل اليهود في العالم عن طريق تهجيرهم إلى إسرائيل إنما أدت فقط إلى خلق جيوتو يهودي جديد في فلسطين.

أما بروغيسور جرشون شاكين فيرى أن هذه الرواية تعكس الحالة النفسية لتموز نفسه ولأبناء جيله إزاء التباين والتناقض الذي يسيطر على المجتمع الإسرائيلي ويبرز ذلك في العديد من الأشكال والمجالات مثل الخلاص والشحناء، والهجرة إلى إسرائيل في مقابل النزوح منها والتشتت بين الولاء للبلاد وبين السعي وراء امرأة أجنبية. ويرى أيضاً فإن هذه الرواية تجسد قوة جذب العالم الخارجى وبصورة تفوق قوة جذب المجتمع الإسرائيلي ذاته وختتم شاكين كلامه بأن المؤلف كان ضحية التشتت بين عالمين ، عالمه الفعلي الذي يعيش فيه وعالم آخر كان مجرد فكرة قبل سنوات وهو العالم الكنعاني والذي يجسد ما يسمى بالتيار الكنعاني الذي ظهر في إسرائيل قبيل قيام إسرائيل ودعا إلى وحدة

الهوامش:

- (١) صمويل نوح كيريم: أساطير العالم القديم. ترجمة د. أحمد عبد الحميد يوسف، مراجعة د. عبد الغنى أبو بكر. القاهرة ١٩٧٤ . ص٧٠.
- (٢) هانيم شوماخ: «الأسطورة في الدراما العبرية» مجلة المسرح. دورية ربيع سنوية. تل أبيب ١٩٩٤ ص٩١.
- (٣) رول ميروانت: قصة الحضارة. الجزء الثاني من المجلد الأول ص٣٨ .
- (٤) د . محمد خليلية حسن: أسطورة البقرة الحمراء بحث منشور في رسالة للدراسة . السنة الخامسة . العدد الثالث. صادرة عن مركز تنمية البحوث ١٩٩٧ .
- (٥) د . محمد أبو غنير: «مفهوم البطولة في الرواية العبرية الحديثة» رسالة دكتوراه غير منشورة كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٢ ص١٠١ .
- (٦) د . عبد الحميد شعراوي: أساطير لغوية الطبعة الأولى. مكتبة الأنجلو. القاهرة ١٩٩٥ ص٥٢٠ .
- (٧) دان يرمين: مفترق طرق، حول القصة العبرية. تل أبيب ١٩٧٩ ص٤٢ .
- (٨) جرشون شاكين: «العلاقة بين الشتات ودولة إسرائيل في القصة العبرية» دورية موزنايم الأدبية. العدد السابع والثامن نوفمبر ١٩٨٧ ص١٤ .

اليمى نور

فى الآونة الأخيرة ازدادت أعداد الصراصير بشكل لافت للنظر، وأثارت أقدام حشرة مجنحة عل ظهر الأرض كثيراً من لفظ العامة والصفوة، وجدها فى صالوناتهم، وفى أبهاء الفنادق الفخمة، وفى المستشفيات الاستثنائية خاصة. وظهرت إحداها تمشى باطمئنان على صدر إحدى مذيقات التلفزيون، أثناء حديثها مع إحدى الفنانة القادمة من مدينة الفن منذ عدة أيام.

ظهرت بشجاعة فى الشوارع وعلى أعمدة الإضاءة والسيارات الخاصة، إضافة بالطبع إلى أماكن وجودها المحببة، المجارى والبلاعات وغرفات التفتيش وأعمدة الصرف المصحى.

وصفتها نوع من الكائنات مضت تستعصى على أى إبادة نهائية، حيث كانت ضحية ضربات الذعالم فى العصر القديم، ورغم المقاومة العنيفة والخوف إلى حد الرعب إلا أنها تزداد بكثرة مطردة، عارفة وواثقة أن الإبادة العشوائية هى الضمان الوحيد لتكاثرها مهما اخترعوا من مواد سامة، ومن ثم فإن أنواعها الآلاف وستماتة وثلاثة صمدت فى مقاومة أكبر لحملات الاضطهاد العريقة، والتي شنها الإنسان من غير رحمة منذ أصوله الأولى، من أجل ألا يبقى أى فرد من الكائنات الحية، بما فيها الإنسان نفسه، وكما ينسب للجنس الإنسانى امتلاك غريزة التكاثر للبقاء فإنه ينبغي أن ينسب إليه أيضا ولكن بشكل أكثر تحديداً واندفاعاً غريزة قتل الصراصير.

وإذا كانت قد فازت بالهروب من العنف الإنسانى فالفضل يرجع فى ذلك إلى لجوئها للظلمات حيث صارت غير خاضعة لخوفها الجبلى من الإنسان فى الظلام، على العكس تعود حساسة ضعيفة أمام إشراق الظهيرة، حتى أنه فى العصر

الوسيط، وفي الحاضر، وعلى مدى قرون، يصبح الأسلوب الوحيد الفعال لقتلها هو خنقه الشمس والإضاءة الكهربائية في الغرف المظلمة أثناء النوم.

وقد انتبه الجميع إلى خطورة انتشار الحشرة على مستقبل الوطن وسلامة أفراد، وسلامة العلاقات العائلية، وصحتها النفسية، والسلام الاجتماعي بين أفرادها وأهمية تواصل وترابط البدن وإقامة علاقات سوية جديدة، وقد لوحظ أن الصراصير المصرية رغم تواجدها في كل مكان إلا أن المكان المفضل لتكاثرها كان في مطابخ المنازل العائلية، فلا يخلو لها ممارسة الجنس إلا على راحة زيت تلي البانجان، وكان الزوج يلتصق بزوجته أثناء نجاح زوج من الصراصير في لقاء دام فترة طويلة، تقول لنفسها مسكين، محاولاته العينية دائما تبوء بالفشل، وفيما يسمعها يقفز إلى الصراصير ليسقطهما حيث كانت ترسل إليه أصوات نغمة الفشوة، يزداد هياجه وانفعاله، متذكرا تلك الليلة التي ذهب إليها لخطبتها.

كانت قد تزنت كما لم تترن من قبل، وهي جميلة بكل مقاييس الجمال المتعارف عليه، بدت بهية المنظر، نحرة وطازجة، وأضفت بروحها وجمالها رونقا وبهجة على البيت وعلى عائلتها التي تنتظر مقدم عريسها، كان يومها استعدادا كاملا لمجيئه، لم تدع أحدا يساعدها، أعدت كل شيء، وعندما دق الباب انطلقت خارجة، قررت أن تكون في مقدمة مستقبليه، رحبت به، تعرفه جيدا، جاء في موهبه بالضبط فأغصفي وجوه جوا عائليا ووداد وحميما، أحس بالانتماء والطمانينة، بدا مسترخيا وثقايا، تكلم في كل شيء بلا حساسية، يعرفهم منذ سنوات، كانت الصورة التي تحدثت بها عنه صائفة، وفي أحاديثها الكثيرة أوتت إليه بما تود أن ترسخه في ذهنه عن أبيها وعن أمها وإخوتها، وهو باستعداده ذلك أكد ورسخ ما أرايته، لم ينس أن يحضر عليه الشيكولاته، لها تأثير وقع على الصغيرة، لبنت بجواره، واضعة أحيانا رأسها على صدره، منتظرين جميعا قدومها من المطبخ، هللت عليهم بصينية ضخمة، عليها الشاي والجاتوه والفانجين والأطباق، تضي على الجميع الفرحة والبهجة، أحست أن ثمة صرصارا يزحف على فخذيها، تجمدت صارخة مع صوت يرى هائل للصينية الثقيلة التي تصطك كل ما عليها.

إثر ذلك قررت ارتداء بطنين من الاسترتش، والذي انتشر في الآونة الأخيرة على نطاق واسع، مما حدا بمحاولات بيعها، ومصانع إنتاجها إلى المبالاة في أسعارها، خاصة بعد فشل ثلاثة ذئاب في انتزاع أحد هذه البطونوات اللاصقة من على فخذي فتاة حاولوا اغتصابها، إذ ضاقت عليها بفعل الخوف، وتمدد وانتفاخ جسدها.

قال لها أنت تصممين مهمتي، صعدت بسفري، اجتمع النقاش في حديث حول الظلمة والنور، إذ فازت تلك الصراصير بالهرب من العنف الإنساني، أرجع الفضل في ذلك للجوهر للظلمة، لا يكاد يأخذ فرصة لالتقاط أنفاسه، يندفع قائلا: إن هذا ما آل إليه حال الصراصير، فقد كانت المظلمة منها في الشئ تستخدم كملاجئ للتيقنوس، أما تحميمها في الزيت

فيما لج عسر الهضم، وقد استطاع متحف حشرات بواشنطن أن يعرض ٧٠ ألف صرصور محض تمثل أجيالا منحدره من زوجين فقط، وفي إحصائية قديرا أنه لو تمكن زوج واحد من الصراصير من التوالد والبقاء بدون عائق لوصل نسله إلى حد تغطية سطح الكرة الأرضية كلها بارتفاع عدة أقدام.

كانت تتحدث فيما كانت الحشرة الغفازة تلك تصبح صياحاً رقيقاً، وأكثر صياحها كما تابعت يكون ليلا، وفي بداية الربيع تعزف الصراصير المانها لتتزاوج بكثرة، حيث يجذب ذكر الصراصير الإناث بإصدار أصوات خاصة تشبه قرع الطبول، ولا تتزاوج إلا بعد اشتراك الأنثى والذكر في عزف موسيقى جميلة.

وقد حاول الباحثون الحد من تكاثر الصراصير بمستحضرات يجعل كلا من الجنسين ينفر من رائحة الآخر، إلا أن الفريزة الجنسية كانت أقوى من مستحضرات الكره هذه، اخترعوا معدات كثيرة لإبانتها، وكانت أشهرها ماكينة أكل الصراصير باستخدام اللهب، المضغوط نون جدوى، وقد أعد العلماء دراسة استمرت أربعين عاماً، كانت نتيجتها أن الصرصار الواحد يستطيع أن يغير نغمة صوته ٨٧ مرة خلال سبع دقائق، ويقلد ٢٢ طائراً من أنواع مختلفة في ظرف ١٠ دقائق، ويقلد صوت الضفادع والأجراس، كما استطاع رصد يرقات الصراصير عن طريق أصوات المصنغ التي تحدثها، ولاحظ أن الجنسين منفصلان، فيسهل تمييز الذكر من الأنثى من الخارج غالباً حيث يحمل الذكر قلمين تناسليين، إضافة إلى القرنين الشرجيين الموجودين في الأنثى والذكر والجهاز التناسلي.

وكان أشهر الصراصير هو الصرصار الأمريكي، حيث موطنه الأصلي الذي أقاموا له نصباً تذكاريًا، وأطلقوا عليه «ديستراكتور» في المباراة النهائية الأسطورية التي أقيمت ١٩٨٤ في قرية أولو بأستراليا، فقد جاءت نهايته تمت نعل حذاء ضخم، لم ينتبه صاحبه أنه يدهس واحداً من أبرز أبطال الرياضة في العالم، ويرجع السبب في هذه النهاية المأساوية إلى أن البطل عبارة عن صرصار، والسباق الذي اشترك فيه كان سباقاً للمحالي، وبعد أن عبر خط النهاية مرع صاحبه كي يلتقطه، فكانت المأساة التي قرر سكان القرية تظليلها، فقاموا نصباً تذكاريًا، ووضعوا عليه لافتة وسجلا لذكرى البطل.

مازالا جالسين أمام التلفزيون، ومازالت فكريات الفنانة تتدفق، وعلى غير المتوقع، ويدون أن تسالها الخديعة أشادت فجأة بالاستعراض، قررت عدم التخلي عنه حتى أثناء نومها، لأنها شاهدت «بيني مور» أثناء التصوير تقوم بضغط ساقيها على بعضهما في جنون، المشهد أثار دهشة الجميع، حيث كان من غير المطلوب منها أن تفعل هذا، عرفوا أنها تحاول سحق أحد الصراصير الذي تمثل من أسفل إلى أعلى لفخها، فعندما فشلت في قطع الطريق عليه ضريت عرض الحائط بالشاهد والتصوير، ثم صرخت مستغيثة.

لم تراجع المراسيم الأمريكية حقوق الوطن والجوار وموطنها الأصلي، قال لزوجته : إنها باعثة على التامل، فقالت:
إنها كانتات خميساء، قال: إن عالمًا أمريكيًا صنع مرصارًا اليًا حجمه ٦ سم مكعب حساسًا للضوء والضوضاء، وأصل:
إن المرصار إذا لمس أى آدمى فإنه يبادر إلى تنظيف نفسه فورًا خوفًا من المرض، أشارت له بأن هذه المعلومة غير
صححة مثل كل معلوماته.





اللغة والأسطورة

إلى تجديد شباب علم فقه اللغة وتكون علم جديد هو «علم دراسة معاني الكلمات».

وهكذا اتسع مجال المناقشة حتى لو كانت تنقل بالموضوع الرئيسي إلى زاوية أخرى مثل السؤال الذي يطرح كثيراً الآن عن مدى قدرة الكمبيوتر مقارنة بالإنسان، ونحن نعرف أن الكمبيوتر نحل مجالات متعددة الآن، ولكن في مجال اللغة يطرح السؤال هكذا: هل يمكن للكمبيوتر أن يختار قصيدة؟ ويجيب الكاتب:

«إن الكمبيوتر لا يستطيع أن يقرأ قصيدة بجس الإنسان ومشاعره،



أي فترة من فترات التاريخ، ولكنه في الوقت الحاضر أقوى من أي وقت مضى، وذلك - كما يقول الكاتب - لتضافر مجموعة من الظروف أدت

هذا الكتاب صغير الحجم، هو في الحقيقة مقال كتبه صاحبه عن موضوع يحتاج بطبيعته إلى كثير من الشرح والتوضيح وفسر الأمثلة، ولذلك نجد القضايا المهمة مثل قضية اللغة والحضارة، واللغة والدين، ثم اللغة والأسطورة، تكثف في سطور قليلة. ويحيل المؤلف من يريد مزيداً من التفصيل عن هذه الموضوعات إلى مراجع تزيد عن عشرين مرجعاً، في حين يقع الكتاب في أقل من سبعين صفحة.

ولأن اللغة كانت وما تزال تمتلك قوة لا يستهان بها في حياة البشر، سواء في الحياة اليومية أو السحر والدين، فإن الاهتمام بها لم يفتر في

بمعنى أنه لا يستطيع بين ملايين السطور المختلفة التي تخرج منه أن يميز الأفضل من بينها... ذلك أن قضية الأحسن قضية تجرية شخصية، قضية فوق يرى داخل الإنسان، كما أنها قضية موقف يواجه به من الخارج، إنها في كلمة واحدة قضية حضارة»

هذه هي القضية إنن، فاللغة هي نتاج الحضارة وتفاعل الإنسان معها، ولأن الحضارة ليست نمطا واحداً في كل الأزمان وعند كل الشعوب، فإن اللغة تعكس حياة وأنشطة ومعتقدات المجتمع.. وهذه مسألة مسلم بها، ولكن حتى هنا يبدو الاختلاف عميقاً بين مجتمع وآخر في النظر إلى اللغة.. هكذا ينقل الكاتب كلام مدام ستايل عن اللغة الفرنسية:

«إن اللغة في فرنسا ليست ببساطة مثلما هي في أي مكان آخر، وبسيلة لنقل الأفكار والمشاعر والأمور العملية، ولكنها وسيلة تجعل من استخدامها متعة، فهي تحفز العقول إلى النقوشة على نحو ماتحدثه الموسيقى بالنسبة لبعض الشعوب...»

ومن الطبيعي أن يصدق هذا على الشعر بشكل خاص، فالشعر هو اللغة في نقائها وخيالاتها، وأذلك يفرد الكاتب صفحات كثيرة في هذا الكتاب الصغير الإثبات الإعجاب غير المحدود الذي أبداه الفيلسوف هينجرش لشعر هولون، وهو إعجاب يشمل الشعراء جميعاً بالطبع.

ومن الطريف في هذا الكتاب أن نقرأ أن ستايلن تدخل عام ١٩٥٠ في معركة بين عالمي لغة وانتصر لأحدهما بعد تدخل شخصي:

«ورسى مبدأ أنه يجب النظر للغة باعتبارها نتاجاً أساسياً لا يمكن فصله عن مجمل النشاط الإنساني من القاعدة الاقتصادية إلى قمة الأيديولوجيات، لا باعتبارها مجرد ابتكار من جانب الطبقات الاجتماعية العليا»

أما علاقة اللغة بالأساطير فهي واضحة، حيث أن كلا منهما كما يقول الكاتب «ينبع من أصل غير عقلاني في التجربة المباشرة»

ولكن إذا كان الاهتمام بالأساطير في العصر القديم مبرراً.. فلماذا يصرخ الأبناء على

استخدامها في هذا العصر؟ يقول المؤلف:

«إن الأسطورة مثل اللغة لها أكثر من وظيفة، ويجب ألا ننمش حينما نكتشف أنها لاتصل بين الحقائق، وفي التحليل الأخير فإن الذي يقوم بالتواصل هم البشر وليست الحقائق المجردة، ويمكن شعورهم بالحقيقة في أصل كل تعبير»

لقد أعدت قراءة هذا الكتاب المهيم أكثر من مرة وأعجبني أن المترجمة د. منيرة كيوان كانت حريصة على إثبات هوامش عديدة تشرح بها

بعض المفاهيم التي وردت في الكتاب وهي وإن كانت مفاهيم سهلة بالنسبة لقارئ كتاب مثل هذا، فهي مهمة بالنسبة للقارئ العام، ويكفي أن ترى شرحاً لكلمات مثل الكلاسيكية والعممية والمعرفة والنزعة الشكلية.. وغيرها لتعرف أن المترجمة بذلت جهداً كبيراً حتى تقرب هذا الكتاب المكثف إلى القارئ.

والم يفغ عن ذهني طوال القراءة أن اتسائل عن الإمكانات الهائلة التي تملكها اللغة.. ولكني لأعرب بشكل دقيق لماذا تنمو بعض الكلمات والتراكيب، في حين يظل

كثير مما نقرؤه باهتا لا يثير الذهن...
اليس تهي اللغة نفسها التي
يستعملها الجميع؟

يفيل إلى اننى وجدت الإجابة
فى هذه الفقرة التى انقلها من
الكتاب البديع «لمبة الكريات
الزجاجية» للكاتب الألمان هيرمن
هسه الذى ترجمه الدكتور مصطفى
مساهر.. وتتحدث فيه المؤلف عن
تجربة شخصية لأحد أبطال هذه
الرواية فيقول إنه كان ذات صباح
ريعى يقطع نبات البيلسان ليصنع
طاحونة مائية صغيرة.. وحين قطع

الفصن شم رائحة نفائذ، وفى
المساء ذهب إلى استانه واستعار
منه لحنا لشوبرت وهذه هي تجربته
الشخصية:

«.. كلما عزفت النبرات من لحن
شوبرت شجعت فى الحال
وبالضرورة تلك العبير، وأصبحت
نغمات شوبرت وعبير البيلسان معاً
يمينا: بشائر الربيع. إننى أملك -
إذ أملك هذا الارتباط المتمثل فى
انتفاضة خبرتين حيتين فى كل مرة
تثينى فكرة «بشائر الربيع» أمراً من
أمورى الخاصة، أمراً يمكن إيصاله

إلى الآخرين بلا شك: كأن أحميه
لكم الآن مثلاً، لكن لا يمكن نقله إلى
ذات الآخرين، يمكننى أن أشرح لكم
ارتباطى حتى تفهموه، ولا يمكننى أن
أجعل واحداً منكم يمتص ارتباطى
هذا، فيكون عنده - كما هو عندى -
شيئاً ألياً ينتفض دائماً كلما وجّه
إليه النداء ويعمل باستمرار على نحو
منتظم لا يمتوره خطأ»

الا يفضل بعض المبدعين هذا؟
أعنى ألا ينقلون التجربة إلى المثقلى
كما أحسوا بها؟ هذه هي إمكانيات
اللغة التى لا حدود لغزتها.

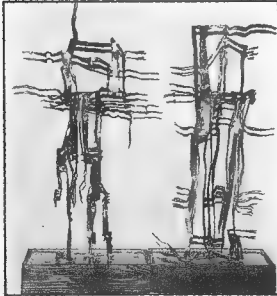


ومنذ إنشاء هذا الصالون وهو يفتح أبوابه لتجارب الشباب الجادة ومغامراتهم الفنية الجريئة، ملتصاً مع تجارب زملائهم في العالم لتأكيد فكرة التفاعل الحي مع كل جديد في عالم الفن أولاً بأول. وتحت شعار «مصر أم الحضارات» قدم أكثر من مائتي فنان أعمالهم الفنية بأساليب واتجاهات متجانية ذات فيها الخصائص التقليدية لتصنيفات فروع الفن التشكيلي مثل التصوير والنحت والرسم والخزف .. الخ، وتداخلت تقنيات هذه الفروع في تزويق وتلحم، وتلاحم، لتلحم، لتلحم، لتلحم، مستخدمة، مع توظيف خامات جديدة، للكشف عن الأبعاد الحسية والتربكبية في التجربة الفنية لتحقيق ثراء الملمس





صلب مركب استحدثت في تظليله أعضاء بشرية



سيدة خليل الحائزة الثالثة لحن

وتتفق الاحاسيس الجمالية من خلال قدر كبير من الحرية. ينبع من ذات مستقلة تنصهر فيها أبعاد الشرق وروحانياته مع طموحات الغرب بكشوفه العلمية والتكنولوجية وقيمته الثقافية، وهو انصهار لا يتحقق إلا عبر لغة فنية جديدة تجسد روح التجريب مستحثة علامات جديدة على مستوى الحركة التشكيلية المصرية، لتساير الحركة التشكيلية العالمية.

قدم للصالون هذا العام أعمالاً جادة تراعى القيمة الفنية بعيداً عن المبالاة والتطرف في التجريب، مستلهمة الزمان والمكان لتراعى الذوق الجمالى على نحو ما بدا فى أعمال الفنانين المصريين الشباب الثلاثة مدحت شفيق وحمدي عطية واكرم المجدوب الذين كرمهم الصالون لفوزهم بجائزة الأسد الذهبى «الجائزة الكبرى» وبنالى فينسيا الدولى لتقديمهم عملاً يقسم بالأصالة وتجسيد الروح المحلية ممتزجة بالتاريخ والحاضر معبرة عن خصوصية متميزة.

ولكن كانت هناك بعض الأعمال ذات طابع يثير التساؤل ، ويستدعى

الطلاب على الصيحات الجديدة في الفن مع التوجيه النقدي، حتى لا يقوموا في شرك المحاكاة مع تدريبهم على الأساليب الأكاديمية التقليدية لإتقانها، مما يجعلهم يكتفون تفكيراً مستتبلياً صحيحاً في الاتجاه الذي يناسبهم لدفع مزيد من الدماء الجديدة في شرايين الحركة الفنية، يمنحها القدرة على اجتياز امتحان الابتكار والتجديد من سنة إلى أخرى.

الفنى الطب الشرعى والمساواة القانونية.

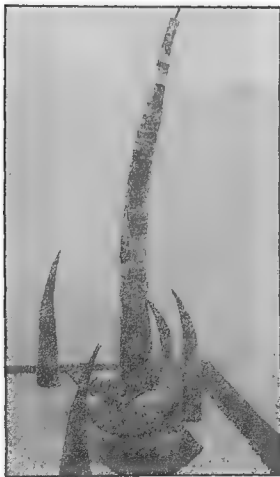
كما أن بعض الأعمال كان يلزم لتنفيذها نجار أو منجد أو صانع موبيليا، وهناك أعمال تتسم بالنقل والإسراع في تقليد التجارب الغربية بدون وعي، خاصة تلك الأعمال التي تقدم في المعارض الدواية أو الكتب والمجلات . لذا يجب على الكليات الفنية اطلاع

تدعيم هذه الأعمال وتحليلها لإلقاء الضوء على إبداعات هؤلاء الفنانين وتقنياتهم وخاماتهم ، ومعرفة رؤاهم الفنية وطموحاتهم ، أوضح مثال على ذلك ما قدمه أحد الفنانين، في عمله التجريبي الذي اتهم بالفروج عن القيم والإساءة لقدسية الموت، وهو عمل مركب استخدم في تنفيذه أعضاء بشرية حقيقية، فكان محير عمله

الجانزة الكبرى للفنان محمود بركات



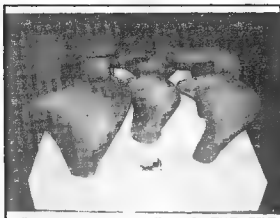
خسواء للدين دارد - جائزة اولى خريف



للجائزة الثانية تصوير اهن السمرى عمل صنف تصوير

عبدالعزيز الجندى عمل تصوير صنف رسم





الجائزة الثالثة - نوح زكريا

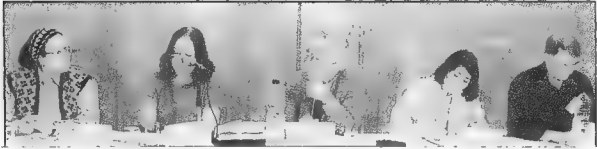
معظم الفنانين الخزافين اتجهوا
لتشكيل الخزف التيميري ولم يتصد
احدهم للخزف الوظيفي ليخدموا
أعمالاً أقرب إلى الفن المركب
وضاعت الأتية التي هي أساس
لفن الخزف.

نجوى شلبى

الجائزة الثانية - خزف ملصق - فراج



في المؤتمر الدولي للنقد الأدبي، ثقافة تصنع كي يقتنع بها الطيبون



محمود أمين العالم - يراس إحدى جلسات المؤتمر

براسها عن طريق المنف وقرة
السلاح.

وهذه ليست دعوة للانفلاق
والتمحور حول الذات العربية وإنما
الافتتاح على العالم بأسره دون
اللاهات وراء النموذج الغربي بروج
القطع والانبهار بالآخر الذي حتماً
سيؤدي إلى ضياع الهوية

أسئلة أخرى خاصة بتوجيه
الدعوة لعدد من النقاد الأجانب،
تمهيداً من أوروبا وأمريكا وإغفال
اليابان والصين وأمريكا اللاتينية
وأفريقيا، وذلك في وقت لم ينجح
فيه النقاد العرب في بلورة اتجاه
نقدي ينبع من خصوصية عربية، في
ظل ما نراه من نزعات قومية تطل

انتهت فعاليات المؤتمر الدولي
الأول للنقد الأدبي، ولم تنته بعد
الأسئلة الخاصة بواقع النقد العربي
الراهن، وأبرز هذه الأسئلة ما يتعلق
بالهدف المرجو من وراء انعقاد هذا
المؤتمر، وأسباب غياب بعض النقاد
العرب والمصريين، وهل يعكس ذلك
فصلاً من «فصول» الخلاف بين
المثقفين؟.

والاستلاب ، والافتتاح يأتي أولاً عندما ندرك أن بقدرتنا أن نعطي بمقدار ما نلخذ ؛ فهل نقادنا العرب في الوقت الراهن قاصرون على الإضافة أو حتى الدخول في المنظومة الثقافية العالمية بمعطيات تنكّي على أسئلة خاصة بهوية عربية تمنحنا على الأقل قدرًا من التوازن بين الذويان في هذه المنظومة تحت وهم أن العالم أصبح قرية صغيرة وأن الثقافة لم تعد ثقافة بلد بقدر ما هي ثقافة عالمية.

ما حدث في الفترة من ٢٠ إلى ٢٤ أكتوبر الماضي بدار المشاة في مدينة نصر حيث دارت وقائع جلسات المؤتمر لا يتلّى عن مؤتمرنا العربية صفة ملازمة لها كارتجالية التنظيم فعلى سبيل المثال في الجلسة الأولى التي أعقبت افتتاح المؤتمر تغيب د. سعيد علوش و د.أبو الفضل بدران عن الجلسة المخصصة لهما، إضافة إلى مقرّر الجلسة و د. عبد السلام بنعيد العالي (تخلف عن حضور المؤتمر).

ولم يكن حاضراً طبقاً للبرنامج سوى د. كريستوفر نوريس يبحث المنعزب «التفكيكية»، وحل د. كمال أبو ديب يبحث «الطرح خارج

المحور المعنى» بـ «التفكيكية» واقمها ومستقبلها» - «هندو النص وسياسات التفسير»، وقد قام د. محسن جاسم الموسوي مقرّر الجلسة بتلخيص بحث د. نوريس الذي تناول تطورات التفكيكية وفكر شاربها عاقداً مقارنة بينها وبين ما بعد الحداثة التي تتسع لتشمل ظواهر عديدة، وانتهى من بحثه بطرح سؤال إشكالي مهم حول مدى نجاح واضعي وشارحي التفكيكية في الإفلات من الثغرات التي يقع فيها غيرهم، ومن أسئلة د. نوريس إلى أسئلة د. كمال أبو ديب المتعلقة بإشكاليات التأويل والقوة المهيمنة ومستويات التأويل الصحيح والخطيء ، وأسئلة أخرى منها ما هو خاص بـ «من يملك حق التأويل أو حجب وما علاقة القراءة الصميمة أو الضالقة بسطة التحليل والتصرّيم أو أية سلطة، وأوضح أبو ديب أن الصراعات بين البشر هي صراعات بين التأويلات. ولم تخل هذه الجلسة من مفاجآت أولاهما عندما استشهد أبو ديب - لتوضيح تعدد التأويلات - بالنص القرآني: «اليوم نجيك ببعدك لتكون لمن خلقك آية» فأخطأ

في ضبط كلمة «خلقك» ليصوبها له أحد الحضور، فأعاد القراءة مرة ثانية مكرراً الخطأ نفسه، فأصرّ الآخر أيضاً أن يصححها له، فاشاح أبو ديب بوجهه مواصلاً حديثه كما أراد أبو ديب أن يبرهن على صحة المطروح من أسئلته حول من يملك حق التأويل فتحدث عن مغرقة هندية أعدت فيلماً عن العلاقة المثلية بين المرأة والمرأة وهي تعيد تأويل قصة عشق جسد قديمة، واستشهد بصورتين لنساء سماقيات.

وقد ناقش بعض الحضور مسألة قفز أبو ديب بين المناهج النظرية الغربية من أن إلى آخر.

في التوقيت ذاته وفي قاعة أخرى عقدت جلسة عنوانها «الظلي والقراءة والتأويل»، وهذا يعكس مشكلة خاصة بكون اليوم الواحد كانت تعقد به جلسات ، في الجلسة الواحدة نذرتان وبذلك يتحذر على المتابع أن يتواصل مع نعتين في مجمل الأربع ندوات المقررة من برنامج جلسات المؤتمر، إضافة إلى ذلك فقد كانت هناك مغارقات عديدة، ففي اليوم الثاني وفي جلسة عنوانها «أنماط من تحليل النص الشعري» قرأت د. أمال الحضري بحثها

باللغة الإنجليزية بينما قرأ
د. استيتيكيفتش (الأمريكي) بحثه
«الطرية لدى البياتي و حجازي»
باللغة العربية، كذلك كان الحال مع
زوجته د. سوزان استيتيكيفتش
حين قرأت بحثها «قصيدة التوسل
وجمالياتها»، ويبدو أن القائمين على
أمر المؤتمر أرادوا أن يضيفوا بعداً
حديثاً على بحثها فاستبدلوا
كلمة «التوسل» بـ «الديح» إذ أن
د. سوزان متخصصة في الشعر
العربي القديم.

في اليوم الثاني كان هناك
محوران في الجلسة الثانية من
جلسات المؤتمر، الأول : «منهجية
تحليل النص الشعري»، والثاني :
«التفسير وظاهرة النص
الأدبي»، وفي الأخير منهما كان
حاضراً د. سعيد توفيق
ببحثه «الهرمنيوطيقا والفن عند
جادامر»، والبحث ينقسم إلى ثلاثة
أقسام، الأول يكشف عن الأسس
المعرفية التي يستند إليها جادامر
والثاني يكشف عن أسلوب تناوله
للفن ومحاولة تجاوز أزمة الوعي
الجمالي - أما الثالث فيكشف عن
جذور هذه الأزمة وتوابعها في مجال
خبرتنا بالفن وريثتنا له، ويخلص د.

سعيد توفيق إلى أن جادامر قد
أفرد في التركيز على قضية
المضمون على حساب البعد الجمالي
مما لفت الانتباه إلى خطورة النزعة
الشكلانية التي استغرقت وعينا
الجمالي المعاصر.

وجاءت ورقة د. حسين البنا
بم عنوان «الهرمنيوطيقا عند ويكور»
لإبداء بعض الملاحظات حول أعمال
ويكور عنه بشكل عام وماترجم له
إلى اللغة العربية على رجه
الخصوص، وكذلك علاقة ويكور
بالنقد الأدبي.

بعد ذلك كان بحث د. سعيد
علوش (كان مقراً أن يلقي بحثه في
الجلسة الأولى) وعنوانه «نظرية
العناء الأدبي وولاغة التشويش» وهو
يستهدف بهذه النظرية قراءة ظواهر
أدبية ونقدية تتفاوت في أبعادها
ومحدداتها معتدداً على أن ما يجمع
ويغرق بين هذه الظواهر الأدبية
يمكن في (عناء أدبيتها) أو (تشويش
نقدها) وهو يسعى بعد تعريف هذين
الاصطلاحين إلى تأويل مقبول
لمجموع التناقضات التي يقع فيها
الأدبي والنقدي على السواء ويسرى
الامر على الأعمال الناجحة كما على
أعمال الدرجة الثانية.

ويعد أن انتهى النقاد من قراءة
ملخصات أبحاثهم أعلن د. عبد
الغفار مكاوي استمتاعه بالبحث
الأخير برغم أنه لم يفهم مما قيل إلا
قليلاً، وكان د. مصطفى ناصف
متحفظاً طوال الجلسة فلم ينتظر
حتى يؤذن له بالكلام، وانطلق قائلاً:
إن كل ما سمعته في هذه القاعة ليس
جديداً وإنما هو نقل عن نقل، وإن
لعبة التناقض هي لعبة الثقافة
الفربية التي تصنع لأسباب كي
يقنع بها حسين، وتتم حديثه بما
قاله طه حسين إلى العقاد «أنت
أعظم من أن تكون ناقلاً» مما دفع
بـ سعيد علوش أن يقول : أسلوب
المرافعة قد يكون جيداً لكنه ليس
حواراً، وأتصدى أمام الجمهور أن
يأتيني أحد بعنوان عن العناء
والتشويش من المحيط إلى الخليج.

عقب هذه الجلسة لابد أن
يفارقك شعور قوي بأن العلاقة بين
النقد الأدبي والفلسفة أقوى مما هي
عليه بينه وبين الأدب، وقد تأكد هذا
الشعور حين علل د. علوش - في
حواري معه - أزمة النقد العربي في
أحد أوجهها بغياب الخلفية الفلسفية
لدى عدد كبير من نقادنا.

في بعض الندوات تجلى بشكل واضح الانقسام الحاد بين المنصة والقاعة على الرغم من أن مرتادي هذه الندوات إما أنهم أكاديميون أو صحفيون، وكان الانقسام جلياً لدى الأكاديميين ففي إحدى الندوات وصفت واحدة الأبحاث بالجرأة وذلك «في ظل مايتعرض له النقاد من إرهاب المبدعين الذين يحاولون أن يفرضوا علينا مايسمى بالشعر الحر والأدب المفتوح ومايسمى بقصيدة النثر فانا لا اعترف بها».

بعد هذا الكلام لا تملك إلا أن تزدرف دموعاً على الناقد المسكين الذي يقع عليه إرهاب المبدع (أغلب النقاد كانوا منصارين لما يسمى بقصيدة النثر) وستزدرف دموعين على المبدع سمى الحظ لأن البكتورة لا تتمتع بما يكتبه، في الجلسة الشامتة والفتامية عقب أحد الحضور (دكتور هو الآخر) قائلاً : «لقد سقطت منا عمداً صلاة الجمعة» ثم انتقل إلى الحديث عن إسرائيل وأمريكا وأشياء إن كانت لها علاقة بالسياسة فلا علاقة لها من قريب أو بعيد بالنقد الأدبي.

وفي هذه الجلسة التي أدارها د. عبد القادر القبط تحت عنوان «مشكلات من الواقع النقدي» كانت ورقة د. يوسف بكار بعنوان «نقادنا ونقدنا العربي الحديث» تركز على ثلاث قضايا رئيسية: أزمة النقد العربي الحديث بين القائلين بها ومفكريها - النقد العربي الحديث بين الهوية العربية والتبعية الغربية - المناهج النقدية، وللتدليل على الأزمة النقدية قرأ د. بكار مقطعاً غامضاً لأحد النقاد لا يبين عن نفسه، وقد لقي هذا النموذج استحساناً من بالقاعة فطالبوا بإعاقته مرة ثانية.

وجاء بحث د. سيد البحراوي بعنوان «مازق الناقد العربي على مشارف القرن القادم» وهو يحدد هذا المازق بـ «التبعية الذهنية» للنموذج المضاري الرأسمالي الأوروبي، هذه التبعية جعلت الناقد العربي لا يستطيع إدراك الاحتياجات الجمالية لمجتمعه، ولا أن يفكر في تقديم حلول جمالية ونقدية تلبي هذه الاحتياجات، وإذا بقي أسير الموجات المتتابة من النظريات والأفكار الأوروبية.

بعد هذه الجلسة الختامية قرأ د. عبد القادر القبط توصيات المؤتمر التي تبلورت في عدة نقاط أجمع عليها أعضاء المؤتمر ومنها : مناشدة المهتمين بالنشاط النقدي في العالم العربي لتكوين جمعيات نقدية في كل قطر على حدة ومن ثم تشكيل لجنة تحضيرية مقترحة لتكوين جمعية باسم الجمعية العربية للنقد الأدبي بمالا يتعارض مع الهوية العربية، كذلك تشكيل لجنة تحضيرية بين أطراف عربية وغير عربية تحت مسمى الجمعية الدولية للنقد كما أن المؤتمرات ستعقد طبقاً لما تراه الجمعية العمومية لجمعية النقد وسيكون هناك سمي إلى إصدار حوالية أدبية للنقد الأدبي لنشر الأعمال التي تقدم في المؤتمرات القادمة، والمؤتمر الأول ستلعب أهم أبحاثه مع الحرص في المرات القادمة على الربط بين الأبحاث المقدمة وتصوير جلسات المؤتمرات القادمة بالترجمة الفورية والحرص على زيادة التمثيل الدولي.

ولا تملك إلا أن نقول إننا في انتظار المؤتمر الثاني الذي سيعقد في ربيع عام ٢٠٠٠ بالقاهرة.

عزى عبد الوهاب

تحولات العصر وتمثلات النص

[نوقشت بكلية الآداب، جامعة القاهرة رسالة الدكتوراه المتقدم بها الباحث: حسين حمودة محمد، المدرس المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها، بعنوان (الرواية والمدينة).

وقد أشرف على الرسالة الدكتور جابر عصفور، وناقش الباحث فيها كل من الدكتور عبدالمنعم تليمة، والدكتورة رضوى عاشور. وقد أجازت الرسالة بدرجة امتياز مع مرتبة الشرف الأولى].

١٠٠

في عصر هو عصر الرواية، أو زمن هو زمنها تتكاثر البحوث

والدراسات حول الرواية بخاصة، والسرييات بعامة، تكاثرت فرائض حاتم - إذا ما استعنا تشبيه ناجي - حول قنديل ملتهب في حجرة مظلمة؛ فيساقط أغلبه معترقاً دون اكتناه تلك الهالة المراوغة، أو معرفة منبعها الدقيق، في الوقت الذي لا يظفر فيه غير القليل جداً ببعض من تلك المعرفة. وربما تكمن في تلك الهالة - إذا ما اعتبرنا هذا التشبيه معادلاً موضوعياً للرواية (الآن) بوصفها نوعاً أدبياً، وسط أنواع أخرى أقل توهجاً - أدبية الأدب التي أوما إليها «ياكوبسون»، أو شعرية الرواية التي حاول «جوناثان كولر» تلخيصها.

لكن، في عصر هو - أيضاً - عصر «المعرفة البينية»، بمصطلح جابر عصفور، إذا أطلقنا من منظاره على (افاق العصر)، أو هو عصر «النموذج الإرشادي» (الباراديجم) بمصطلح توماس كون، إذا سمينا، معه، إلى ما ينظم (بنية الشورات العلمية)؛ في عصر هو هذا أو ذاك يُطرح التساؤل حول علاقة الأدب باللائب، أو الفن باللافن، أو بصيغة ثالثة علاقة العلم الإنساني بغيره من العلوم الإنسانية، فضلاً عن علاقته بالعلوم الطبيعية.

من هنا، شتدعى بعض مفاهيم العلوم الإنسانية حول الفن والتاريخ.

والزمان، والجغرافيا، والمجتمع، فضلاً عن مفاهيم أخرى تتصل «بالنسبية» و«مركزية الكون»، و«الفضاء»... إلخ. وإذا تسمثل الدراسة - هنا - هذا المفهوم «البنيوي» للعلم، فلإنها تقارب بين الأدب والتاريخ، وتمزج الفن بالمجتمع، والثقافي بالعمرائي، وتربط - من ثم - بين «الرواية والمدينة» في فترة زمنية هي حقبة الستينيات من هذا القرن، وفي موقع بعينه هو «مصر». ولذا، يصبح العنوان. (الرواية - و - المدينة: نماذج من كتاب الستينيات في مصر) عنواناً دالاً ومكتفيًا بذاته؛ إذ تقوم «و» المصاحبة بـ دلالة العنوان الفرعي (دراسة نقدية في التفاعلات بين الرواية والمدينة).

وإذا كانت البحوث والدراسات التي تتخذ من الرواية مادة لها قد تنحو نحو دراسة نقدية خالصة (الراوي - السرد - الزمان -... إلخ)، أو موضوعاتية (الريف - المدينة - الحروب... إلخ)، أو تدرس إنتاج كاتب بعينه، أو جيل بأكمله؛ فإن هذه الدراسة تجمع بين هذه التوجهات المختلفة لبحث التفاعل بين مفهوم «الرواية» وتحولاته، وعلاقته بمفهوم «المدينة» وتحولاته، عبر جيل بعينه

هو جيل الستينيات، ولذا، فهي «تسعى إلى استكشاف ملامح العلاقة بين الرواية والمدينة، على مستوى التطورات التي صاغت الانتقالات الأساسية في مسار كليهما، على مستوى البنية التي انتظمت عناصر تكوينهما... وعلى مستوى الكيفيات والأشكال التي تحقق بها التفاعل...» (ص ٥).

- ٢ -

يقع هذا البحث في مقدمة ومدخل وثلاثة أبواب. وإذا تصفنى المقدمة بفرضيات الدراسة، وكيف أن الباحث قد سعى إلى إحداث توازن بين الرواية والمدينة، طرفي المعادلة، دون استغراق أحدهما أو تهيمش الآخر، وتتبع تطور عالم المدينة منذ ما يروى على خمسة آلاف سنة، ثم تطورها مع العصور الوسطى، ثم مدن عصور الصناعة، فمدن الصداقة وما بعدها - فإن المدخل يحظى، هو الآخر، بأوجه تلك المدينة، الشرقية أو الغربية، مدينة العصور الوسطى أو مدينة عصر النهضة؛ ليلتقط من ذلك كله أوجه التفاعل بين الرواية والمدينة، أو بين الأدب والفن بوجه عام (ص ١٤).

وإذ يقوم الباب الأول على بحث علاقة الرواية والمدينة (العلاقة والموروث) فإن بحث هذه العلاقة يُنظر إليه، عبر ثلاثة مداخل؛ أحدها هو «موازنة التاريخ والبنية» (الفصل الأول)؛ إذ توازن الرواية المدينة، «فيومي» تاريخهما [معاً] إلى نوع من «الحراك المستمر» والتحول «للتواصل» (ص ٢٩)، فيما يقوم الفصلان الثاني والثالث على بحث هذه العلاقة في الموروثين الغربي والعربي.

ويتوقف الباب الثاني عند صور المدينة وتماثلاتها في روايات كتاب الستينيات، فيقدم على أربعة فصول؛ يختص أولها بـ «المدينة النائية» [في روايات: «فساد الأمكنة» لصبري موسى، «الأسوار» لمحمد جنبريل، «التفتيش» لحسن محسوب، «السيرة» خيرى شلبي، «دوائر عدم المكان» مجيد طويها، وروايات القعيد (الحداد)، «أخبار عزية المنيسي»، ويحدث في مصر الآن» وروايات محمد البساطي («التاجر والنقاش»، «المقهى الزجاجي»، «الأيام الصعبة»)]، وهي الروايات التي اتخذت من أماكن غير المدينة مادة أساسية لتناولها الفني،

ولكنها ترمي إلى حضور المدينة فيها بشكل أو بآخر (ص ٩٧). ويتعلق ثانياً هذه الفصول بـ «المدينة في المدينة» [الزينة بركساته للفيطاني، «قلعة الجبل» لمحمد جبريل، «زقاق السيد البلطي» لصالح مرسى، «عطفا حوخة» لمحمد جلال، «وكالة عطية» لخيري شلبي، «مالك الحزين» لإبراهيم أصلان]؛ وهذه تشكل روايات المدينة الشرقية، أما المدينة الحديثة فتتمثلها [«محدث النصف متر» لصبري موسى، «ريم تصبغ شعرها» لمجد طويبا، وروايات علاء الديب، و«التجليات» للفيطاني، و«البحر ليس بمكان» لجميل عطية إبراهيم، و«قالت ضحى»، و«العيب في الخلق» لنهاء طاهر].

هذا، في حين أن الفصل الثالث - تغير المدينة - ينهض على فكرة «التغير» في المدينة، من خلال زمن مرجع بعينه، يتمثل في سنوات المسيحية والثمانينيات؛ مما يعكس تغيرات وتحولات على مستويات أخرى («ذات» لصنع الله إبراهيم، رسالة البصائر في المصائر للفيطاني، «بلد المحبوب» ليوسف القعيد] أما الفصل

الرابع - «تمثيلات المدينة» - فيتناول تعدد التصورات الفنية للمدينة، حيث يتحول هذا الدالّ إلى مدلولات عدة، يصبح تجسيدها اختزالاً إما للسجون [«تلك الرائحة» صنع الله إبراهيم «أساسة العصر الجميل» ضياء الشرفاوي، «قدر الخرف القبضة» عبد الحكيم قاسم]، أو الغضب [«شرق النضيل» بهاء طاهر]، أو المرأة [«البحر ليس بمكان» جميل عطية إبراهيم، «رسالة في الصباية والوجد» الفيطاني]، أو الكابوس [«اللجنة صنع الله إبراهيم» أو الخيال «كتاب التجليات» «شطح المدينة» «عائق الغيب» للفيطاني].

أما الباب الثالث - الرواية والمدينة: التفاعل الفني - فيقوم على أربعة فصول. وقد حاول الباحث اختيار إمكان التفاعل الفني بين عالم المدينة وتقنيات النوع الروائي، سواء على مستوى علاقة زمان المدينة ومكانها (الفصل الأول)، أو مستوى شخصيات المدينة وحواراتها (الفصل الثاني)، أو مستوى روى المدينة وسردها (الفصل الثالث)، أو مستوى البنية

ككل: بنية الرواية وبنية المدينة (الفصل الرابع).

ومع هذا الباب - والخاتمة بالطبع - يمكن تلمس بعض الإجابات الضمنية، لا الملمنة، حول الرواية فربما يكمن السبب الذي أطلق من أجله على هذا العصر اسم «عصر الرواية» في «انتشار» ظاهرة التضرع المدني التي أصبحنا نعيش عصرها (ص ٢٨٠). فخلال عن بعض النتائج الدالة حول هيمنة المدينة المرجعية (القاهرة) على أغلب روايات كُتّاب الستينيات، كما لاحظ الباحث، أو استنتج، أن الإيقاع الروائي لهذا الجيل، على مستوى صياغة المكان مثلاً، يكاد يوازي إيقاع المدينة وتحولاتها، من إيقاع بطيء لتلك الروايات التي أطلت على المدن من بعيد، أو إيقاع متسارع مع روايات المدن الشرقية، أو إيقاع أكثر حدة مع روايات عالم المدينة الحديثة [روايات أصلان خاصة]؛ حيث الاهتمام بالوصد البصري والانتقالات السريعة المفاجئة.

لكن، ما تجب الإشارة إليه هو أن مثل هذه النتائج لا تُعمم؛ فليس الفن قابلاً لتلك الموازاة وحيدة البعد.

سواء على مستوى المكان أو الزمان. أو السرد أو الراوي أو الشخصية أو البنية؛ الأمر الذي أحسّه الباحث واستشعره جيداً، فاستدرك عليه (الخاتمة). والشئ الدال، هنا، هو «البنية». إن على مستوى الرواية أو المدينة. وتحولاتها، من بنية مركزية، مهيمنة، متسلطة، إلى بنى متعددة، متجاوبة أو متنافرة، تنفي أحادية الصوت العليم، كلى المعرفة أو مطلقها، لتؤسس لاصوات متعددة، تتنافر أو تتناغم، ولكنها - على أية حال - تعكس صورة صابقة للذن الذي لا تحدّه حدود ولا تستقطبه أية تصنيفات.

- ٣ -

يمكن، مع شيء من الدقة، لمن يتابع كتابات حسين حمودة حول الرواية بخاصة، أو السرد بعمامة، أن يرى ولماً بالمعرفة «البنية» والاحتفاء بالثقافي والاجتماعي، والتاريخي - وإن كان هذا اللاح لا يخلو وعياً آخر

بالنقدى أو «التقني» الذي يكون مضمرًا لحساب الطرف المعلن؛ من هنا، يصعب تصنيف هذه الدراسة، هل هي تابعة وللقند الأدبي، التطبيقى، أم «علم اجتماع الأدب»؟ الحق، إنها اقرب ما يمكن إلى ما يسميه بيجير زيماء «علم اجتماع النص الأدبي» الذي يفيد من معطيات كلا العلمين، دون طغيان أحدهما على الآخر [وأظنها معادلة شديدة التجريد والنسبية].

وعلى هذا الأساس، صنف الباحث روايات المستعنيات إلى «ثيمات» أو «موضوعات». وهذا واضح فى عناوين الفصول. تخضع لطبيعة العالم الروائي، لا التقنية التي أثرت الكمون، وإن كانت تطفو بين حين وآخر لتقف وراء الثيمة/ الموضوعية، بوصفها محدداً لها.

وربما تكن أهمية هذه الدراسة، فضلاً عن ارتيادها أرضاً لاتزال خصباً، فى وعى الباحث الدائم بما قد يظلمه من ثغرات أو فجوات قد

تشوّه إلى حد ما بعض فرضياتها الأساسية؛ الأمر الذى جعله يستدرك على نفسه أولاً بأول، كما أشار بحساسية بالغة إلى بعض الثغرات التى يرى أنها جديرة بدراسات مستقلة، (انظر: الخاتمة).

أما عن اللغة التى كُتب بها هذا البحث، فاقبل ما يمكن قوله إنها لغة ذات حساسية شديدة «تلفت الانتباه إلى نفسها»، فضلاً عن أن الباحث قد استبعد شكل الكتابة السائد الذى يميز - بصرياً - بين النص الأصلي والنص المضمن، فسمى إلى استبعاد شكل الاقتباس، ووصله بصوته الخاص، مع الاحتفاظ بعلامتى التنصيص.

... وأخيراً، قد تكون هذه القراءة دافعاً إلى مزيد من القراءات والبحوث حول الرواية، لكن انطلاقاً من اتفاق عصر «بيئى» يذيق الفوارق بين العلوم، فى الوقت الذى لا يخلو فيه الوعي الحاد بكل ما هو «تخصصى».

شحات محمد عبدالمجيد



من الأيقونات القبطية

معرض كتاب فرانكفورت

شاهدت معرض كتاب فرانكفورت في شهر أكتوبر الماضي، مكلفاً من مجلس إدارة دار الكتب والوثائق القومية باعتباري عضواً فيه، لاختيار كتب في حدود مائة ألف جنيه كفاتحة شهية لتفصيل قاعة بدار الكتب المفكرى مصر وباحتثها بحيث تكون موطناً ثانياً لهم.

تأسس هذا المعرض عام ١٩٤٩، ويقام سنوياً على مساحة قدرها ١١٠,٠٠٠ متر مربع وبه عشرة أجنحة وكل جناح مكون من ثلاثة طوابق. وفي هذا العام بلغ عدد الناشرين ٩٥٧٠ ومسد الكتب

٢١٠,٠٠٠. وبدءاً من السبعينيات استتت إدارة المعرض سنة جديدة وهي اختار بلد من البلدان الضئيلة الشهرة في ثقافتها وأدبها. ويطلق على هذا البلد اسم «البلد العمدة»، وكانت أمريكا اللاتينية هي البلد العمدة في عام ١٩٦٧. وكانت البرازيل في عام ١٩٩٤. وكانت البرتغال في هذا العام. وستكون سويسرا في العام القادم.

وقد أصدرت البرتغال (البلد العمدة) عدداً خاصاً من مجلتها المعنونة «الأداب والفنون والافتكار». وعلى الخلاف عنوان العدد «مداخل إلى العالم» عرضت فيه موجزاً لأهم

أعمال كبار مفكرها والأنشطة الثقافية.

وأنا هنا أسجل انطباعات أربعة: ١ - أن ثمة مصطلحات جديدة قد صكت لتشكيل رؤية جديدة للنظام العالمى الجديد يأتي في مقدمة هذه المصطلحات مصطلح «مجازة المنافسة» Trans comperition في إطار النظام الرأسمالى وهو يعنى نهاية المنافسة واستبدالها بالمشاركة، ونهاية الفرد وبداية التجمعات الكبيرة. ومن هذه المصطلحات أيضاً مصطلحان أحدهما هو Cybertexb وترجمته النص السيبرنطيقى ويعنى

المرج بين الأدب والكمبيوتر أو بالأدق إنتاج نص أدبي بالكمبيوتر. والمصطلح الآخر هو Hypervext ويعنى كيفية قراءة نص استناداً إلى تكنولوجيا الكمبيوتر.

٢ - إزالة الحدود بين مجالات المعرفة الإنسانية بحيث يصبح الانغلاق على التخصص الضيق مانعاً من تطوير التخصص ذاته. وهذه الإزالة مسيطرة لتأسيس مجتمع المستقبل وهو مجتمع المعرفة، Knowledge sociehy حيث تكون المعرفة هي العامل الرابع من عوامل الإنتاج، وكانت فيما قبل ثلاثة: الأرض ورأس المال والعمل.

وقد اتضحت هذه الإزالة على التخصص في مجال الطب. وأمثلة لما أقول بكتاب عن السرطان يتعامل فيه المؤلف عن كيفية علاجه متجاوزاً الأساليب التقليدية ومتجهاً إلى ضرورة دراسة «العقل» وليس الدماغ لمعرفة سبب نشأة الخلية السرطانية.

٣ - أن الفكر اليهودي وارد بوضوح في الثقافة العالمية الراهنة في حين أن الفكر العربي هامشياً. وقد صك اليهود مصطلحاً جديداً هو Humanics وهو مكون من مقطعين : Human و Cybernetics وترجمته الإنسانية السيبرنطيقية

التي ستوجه رسائلها وكتبها إلى جميع البشر، بغض النظر عن تبايناتهم الثقافية، برؤية يهودية خالية من التعصب والتزمت.

٤ - وتأسيساً على هذه الانطباعات الثلاثة ثمة انطباع رابع وهو أن ثورة الكمبيوتر تدخل في علاقة عضوية مع المجتمع البشري على الإطلاق والمجتمعات البشرية على التخصص بحيث تفرض ذاتها على ضرورة تغيير نسق القيم ونسق التماثل؛ الأمر الذي يستلزم «إبداعاً» في جميع مجالات المعرفة الإنسانية.



مكافأة تستحقها الشارقة!

● في احتفالية ثقافية وأدبية أقيم معرض الشارقة للكتاب في إمارة الشارقة دولة الإمارات العربية المتحدة في المدة من ٤ - ١٥ نوفمبر ١٩٩٧ ليكمل بذلك دورته السادسة عشرة التي تأتي هذا العام في مناخ مفعم بالتفاؤل والفرح لترشيح الشارقة لتكون عاصمة الثقافة العربية للعام القادم ..

وقد شهدت الدورة الجديدة تطوراً وتوسعاً وتجديداً في التنظيم والإعداد والمشاركة، فقد اشتمل المعرض على ٣٣١ جناحاً بزيادة قدرها ٥٦ جناحاً عن الدورة الماضية ومشاركة ٦٢٠ ناشراً عربياً وأجنبياً

من ٢٧ دولة، ويبلغ مجموع النماوين المعروضة حوالي تسعين ألف عنوان عرضت في عدة قاعات.

هذا وقد ضم المعرض إلى جانب الكتب أدوات ووسائل تعليمية وأشرطة مسموعة ومرئية وألعاباً تعليمية واسطوانات «C . D» .

بجانب معرض الكتاب نظمت سلسلة من الندوات الفنية والأدبية والفكرية بمشاركة مجموعة من المفكرين والأدباء العرب بلغ عددهم ١٤٧ شاعراً وناشراً وإعلامياً، منهم الشعراء « أحمد عيد المعطى حجازي - مصر، شوقي بغدادى - سوريا، حسب الشيخ جعفر .

العراق، محمد علي شمس الدين - لبنان، مانع سعيد العتيبة - الإمارات، عبد الله الصيخان - السعودية، سالم الزمر - الإمارات، إبراهيم محمد إبراهيم - الإمارات، سيدى ولد أحمد سالم الامجاد - موريتانيا، ويعقوب الرشيد - الكويت، وشاعرة واحدة هى «صالحة غامبش» من الإمارات.

ومن فرنسا حضر المفكر السوري جورج طرابيشي، ليحاضر حول «الثقافة العربية والتراث»، كما حضر من مصر الدكتور مصطفى عبد العزيز



لقطة خارجية لساحة الأدب يظهر فيها بيت الشعر أثناء الترميم



الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة أثناء افتتاحه معرض الشارقة للكتاب، يظهر من يساره الدكتور سمير سويحان ومن يمينه الشاعر احمد عبد المعطي حجازي ويقف في المواجهة الناشر ابراهيم لطم.

دار الناشئين، مقهى الآداب، واتحاد كتاب وأدباء الإمارات، وقد صمم «بيت الشعر العربي الفصيح» على شكل خيمة بدوية ضخمة، ليكون مركزاً دائماً يعنى بقضايا الشعر العربي والشعراء في مجالات الكتابة والتوثيق والإعلام . وهناك مكتبة ضخمة تحتوى على الشعر فقط لبواوين ونقاداً ودراسات صنفّت في الشعر القديم حسب العصور الأموي، والعباسي، وغيرها، وفي الشعر الحديث صنفّت حسب الدول، فهناك جناح وتقسّم خاص بمصر يضم كل الأعمال الشعرية للشعراء المصريين، أيضاً توجد مكتبة سمعية وبصرية تضم الاسميّات والندوات والبرامج التلفزيونية من جميع أنحاء العالم العربي التي تحدثت عن الشعر.

والأدباء والشعراء. ويسبب التطور الحضاري وازدياد عدد السكان هجرها أصحابها، وانتقلوا للأحياء الجديدة، فرأى حاكم الشارقة المثقف أن يرمم هذه البيوت التقليدية المهجورة، ويحولها إلى مجمع للنشاط الأدبي والفني، أطلق عليه وعلى المنطقة المحيطة به اسم «ساحة الآداب».

وقد أشرف على الترميم الدكتور «عبدالستار الغزالي» الذي استخدم في عملياته الخامات والمواد التي بنيت بها هذه الدور، وهي مواد بعضها مستخرج من البحر.

وتحتوى ساحة الآداب على بيت الشعر العربي الفصيح.. بيت الشعر الشعبي، بيت الموسيقى، دار الندوة،

مساعد وزير الخارجية المصري ليلقى محاضرة أخرى عن «العالم العربي بين ضغوط القضايا الوطنية والقومية ومتطلبات المستقبل».

ساحة الآداب!

● في مواكبة معرض الشارقة للكتاب واستعداداً له، وبعد ساعات من افتتاحه معرض الكتاب وتأسيس لجنة ثقافية راسخة في الشارقة، افتتح صاحب السمو الدكتور سلطان بن محمد القاسمي حاكم الشارقة ساحة الآداب في منطقة تعد من أقدم المناطق السكنية بالشارقة، ويتميز بمعمارها العربي التقليدي، فقد كانت بيوت حكام وأعيان الشارقة قديماً، كما أنها كانت ملتقى للتجار

بالإضافة لوجود قاعدة للمحفوظات والوثائق - الأرشيف، وأخرى للاحتفال..

وقد أمر صاحب السمو الدكتور سلطان القاسمي حاكم الشارقة بإنشاء صندوق سماء «صندوق تكافل الشعراء». ويهدف إلى ضمان حياة أمنة مستقرة لأعضائه، ودعم المشاريع والبرامج والأعمال المتصلة بفن الشعر. وسوف توضع اللوائح والنظم التي تكفل لهذا الصندوق أن يحقق أهدافه، على أن يعهد «لبيت الشعر» في دائرة الثقافة والإعلام الإشراف عليه.

وقد أمر سمو الحاكم بإيداع مبلغ مليوني درهم في أحد المصارف، تخصص عوائده لهذا الغرض.

ويجوار «بيت الشعر القصص»، يقع «بيت الشعر الشعبي أو النبطي»، ويحتوي على ثلاثة مجالس هيئت لتكون ملتقى الشعراء الشعبيين لممارسة نشاطهم. ومن أهم أهدافه المحافظة على الشعر الشعبي، وجمعه، وتسجيله، وتدوينه، وإبراز جمالياته.

● في جانب آخر يقع «بيت الموسيقى»، ويحتوي على عدة قاعات وبهاجة كبيرة في وسطه لإقامة الحفلات. ومن أهدافه صقل المواهب الشابة وتشجيعها، وتعليم فنون الموسيقى بالطرق الحديثة، وإحياء الأمسيات الموسيقية.

وهناك بمعد ذلك «دار الأدباء الشبان»، وهي مخصصة للأطفال الموهوبين في كتابة الشعر والقصة. ثم «بيت الندوة» ويحتوي على قاعتين جهزتا بأفضل الوسائل الحديثة لإقامة الندوات والمحاضرات، بالإضافة إلى «بيت الموروث الشعبي» ويهتم بالادوات والمصنوعات اليدوية التقليدية، والمآثورات الشفاهية، وجمع المواد من الرواة وتسجيلها وإعادة تقديمها وحفظها ونشرها.

وهو مزود بمكتبة متخصصة في التراث الشعبي وأرشيف صوتي ومرئي لكل نطاق الحياة اليومية في الإمارات والخليج بصفة عامة.

كما تضم «ساحة الآداب» المقر الذي خصص لاتحاد كتاب وأدباء

الإمارات. وهو أشبه بمؤسسة مستقلة يحتوي على قاعات اجتماعات متعددة ومكتبة ضخمة تستوعب إصدارات الاتحاد، ومقر المجلة «شئون أدبية» وقاعات أخرى لعمل السكرتارية والموظفين.

وقد كان مقر الاتحاد السابق في إحدى البنايات في الشارقة في شقة منفصلة خفية لم تكن تسمح للعمل الإداري أو للنشاط الأدبي، وتضم الساحة في النهاية «مقهى الآداب» الذي صمم بأسلوب عربي إسلامي انيق ليكون محطة استراحة للزوار والسياح الذين يريدون أن يتعرفوا على صورة من ماضي الشارقة ويستنشقوا عطره الفاغم!

هذا النشاط الثقافي الكثيف كان يستحق المكافأة التي تنالمت عليها الشارقة وبيروت، وكسبتها الشارقة دون أن تحسبها بيسر، وهي الإعلان الذي صدر عن منظمة اليونسكو باختيار الشارقة عاصمة ثقافية للعرب في العام القادم، بعد تونس التي اختيرت لهذا العام، والقاهرة التي اختيرت للعام الماضي.

مهرجان مسرح «المواجهة»، ٩٧ مدينة لوبلين

تؤدى لعباً تمثيلياً ما يُطلب منها
لإيصال فكرة، صوت، همسة،
صرخة، صمت، تشكيل مرئى
جسدى. إلخ.

سهل انتهى دور المؤلف المسرحى
إننا هل مات؟ أم انه فى النزع الأخير؟
أهو عصر انحطاط الكلمة أم التفكير
فيها بمنظور آخر لتعود لنا فوق
الخشبة أكثر صفاء ونقاء كالمشعر
الصافى الخالص بعد أن يكفى على
ثرائها؟ أهو عصر مَوْلد الفنون
التشكيلية واللوحة المرئية؟.. أهو
بعث لكل الحركات التشكيلية الجديدة
التي بدأت مع بدايات عشرينيات
القرن العشرين، ولا تزال تموج فى

الرؤية فوق الخشبة. ودع مهندس
الديكور المسرح ليسهل مسجله
السينوغراف - فنّان الخشبة الأول -
المُشكّل لكل ما يُشاهد فوق الخشبة،
فلم يعد المسرح مقزّناً لديكورات أو
ركاماً من أثاث؛ فحسباً عن أن
دوره تعدّى حدود معمار خشبة
المسرح إلى التفكير فى معمار
المسرح ككل (خشبة مسرح + صالة
التفريجين + الفضاء المسرحى
الكلى). أما الممثل فى مسرحنا
العاصر فلم يعد مجرد موجّه
مُوصّل أو مُترجم لنص أو حتى
مُفسّر لكلمات أو شعارات؛ بقدر ما
أصبح وسيطاً من الوسائط التي
يلعبّ عليها كمادة تشكيلية طيبة

فى مسرحنا المعاصر لم تعد
الكلمة/ النص المسرحى المكتوب أهم
مفردة من مفردات العرض المسرحى
ولم يعد المؤلف المسرحى صاحب
الرسالة الوحيد أو الكلمة الأخيرة
فى العرض المسرحى. انتشفت
سطوته، وتزحزحت مكانته لينسحب
صامتاً إلى ما وراء كواليس المسرح،
قائماً خلفها يهدوّه بعد ما كان يُطلّ
بعنفه شامخاً قلّبه كالسيف
بفروسية وكبرياء. غداً فن التشكيل
هو الصياغة الجوهرية للعرض
المسرحى، ونظرٌ للكلمة ليس فقط
بمنطوقها اللفظى، بل من خلال
مكوناتها الصوتية السيميوطيقية
المنبثقة منها حتى نلتقى بالصورة

تيارات جديدة كالدادية والتكعبية والوحشية واللاشكلى، ومسرح الصفر، وغيرها من التيارات والموجسات الجديدة فى فنوننا المعاصرة؟ أم أن المسرح عدا صنوًا للموسيقى التى وُجدت من روح الدراما حسب قول «نيثشة» ثم هل هَجَرَ المسرحُ (العبة الإيطالية) التملعية، ليفجر إبداعاته فى الهواء الطلق، بين السماء والأرض، أو فى الصالات المفتوحة أو المغلقة، فى الجبال والمعابد أو فى الغابات؟ أهى عودة إلى الطليعية وتقديم الفن المسرحى فى حضنها الرعوم وكأنها طليعية من طقوس العبادة؟

عن كل هذه التساؤلات وغيرها، يجيب مهرجان «مواجهة ٩٧» المسرحى بقرية (جاردينتسى) ومدينة (لويلين) البولنديتين، إنه مهرجان يقيم بالفعل مواجهة بين ضدين: المسرح القديم والحديث، «التمطى» منه و«البديل»، ما بين حاضِر الثقافة وماضيها، بين نهايات القرن العشرين ليعلم عن أقبل مسرح «النص الأدبى»؛ وبدايات القرن الواحد والعشرين المرهض بمسرح تنصهر فيه مختلف

الثقافات والفنون فى كل واحدٍ لا يفترق. إن هذا المهرجان الدولى البولندى بطابعه المفتوح يستقبل مختلف الأطروحات، وتباين الحلول المسرحية بتسامح ولون رفض أو تعالٍ. إنه مهرجان لا يدعو ضيوفه إلى التسابق، بقدر ما يتيح للفنانين المسرحيين الظروف الملائمة والمواتية للحوار، حوار الثقافات، لا يكون فريق فيه وصيًا على فريق آخر، بقدر ما يكون مصنفًا، ملاحظًا، منتقبًا إلى نعمته الجديدة. والمهرجان يرمنه هو تناسق هذه النغمات جميعها فى معزوفة تعزف اللحن الرئيسى لإجازات المسرح البديل. وينشأ المقترح البديل من أن هذه الفرق المسرحية تقدم الرؤى الحرة فى التفكير والتأويل والمنطوق الفنى، ولأن هؤلاء الفنانين أحرار، لا تقيدهم رقابة أو سلطة أو سطوة فكر دينى غاشم متطرف. كما يحدث فى بلادنا - فرانهم يبدعون بحرية، ويقدمون مفاسراتهم الشجاعة دون خوف أو قهر، لذلك يشترك فى هذا المهرجان عدد من الفرق متعددة رؤاها، تعرض قدرًا متنوعًا من التجريب، ولكنه إما تجريب معمل

يسعى للوصول إلى نتائج يعينها، أو تجريب فى مفردة من مفردات العرض المسرحى للكشف عن خباياها وأسرارها؛ ولما تجريب للتجريب ذاته.

تشترك فى هذا المهرجان دول هى: الدانمارك بفرقة (تياترا أوبوفن) (أوج) وتقدم مسرحية «إيديليا»، أوكرانيا: فرقة (المسرح القومى للممثل) وتقدم «شفايك» و«كارمن» بشوب، مسرحى جديد، إيطاليا: (المركز المسرحى بوتيتير - والعرض المسرحى «الذاكرة السرية لبينتشيو»، بولندا: فرقة (خشبة مسرح ٦) وتقدم «باريتسورا قروية» وفرقة (فنجانيي القروية) والعرض المسرحى «الأهل... اقترباً نحو سلام أبدي»، والفنان المسرحى السينمائى البولندى العالمى «أنجي سافارين»، وقراته التأويلية لمذكرات الكاتب المسرحى الطليعى **جومبروفيتش** وبعض مقاطع من العمل الأدبى «الحمار الذهبى» لابليروش. وفرقة (جاردينتسى Gard-zienice) البولندية التى قدمت العرض المسرحى الطليعى المهم «الحمار الذهبى» من إخراج **شما**، ستانيسكي W. Stniewski^(١).



فرقة سنيتلا بولاريس (الفرويج) واحد مشاهد عروضها في شوارع القرية البولندية

وفرقه «باليشى الفرنسية» التي قدمت عرضاً يقوم على الفنون الشعبية هو «شارع التماسيح»، ومن اليابان قدم مسرح (شوجو أوهتا) مسرحية «الخواء»، أما مسرح (دابول ليدج) الأمريكي فقدم معه المسرحي التجريبي «كيتير»، وعن النمسا قدمت

البولندي وقدم العرض للمسرحي «بيلار»، ومسرح (النار والورق) البولندي وتجريته «الطيران ثمانية»، ومن أهم الفرق العالمية التي شاركت في هذا المهرجان التجريبي هي فرقة «المسرح الراقص» الإنجليزية وعرضها الجديد «لأبد ولأشئ»

وفرقه (الرفقة والرؤية) البولندية وتجريتها المسرحية «نهايات القرن»، ومسرح (المشروع) البولندية وتجريتها المسرحية «نهايات القرن» ومسرح «المشروع» البولندي وعرض تجريته الجديدة «المجرم الطيب»، ومسرح (السينما) التجريبي

فرقة (تانتو) مسرحية «الرئيس وأنا»
وفرقة (ستيلابولارس) النرويجية
مسرحية «بارادا»، وفرقة (خشب)
المسرح البلاستيكية البولندية
مسرحيتها التشكيلية «كبر».

تُختار هذه الدول العشرة بدقة
مقاهية من عروض دول أخرى بلغت
أكثر من ستين دولة، واختيرت بناءً
على توصيات لجنة المشاهدة
بالمهرجان البولندي الدولي،
والاختيار قائم على الكيف الجيد
وليس الكم الفخ، ويحدث هذا
الاختيار قبل أن تسافر هذه الفرق
إلى بولندا، إما عن طريق الفيديو أو
المراسلين المسرحيين الذين يسافرون
خصيصاً لهذه البلاد للقيام بهذا
الاختيار. ولأن بولندا هي البلد
المضيف، فقد اتاحت اللجنة المنظمة
ولجنة المشاهدة الفرصة لمسارحها
الجديدة التجريبية المختلفة: (مسرح
الصفر - المسرح المفتوح - المسرح
التشكيلي - مسرح النار والورق -
مسرح المشروع - المسرح البديل -
مسرح القرية)، وغيرها من المسارح
أن تقدم عروضها المسرحية، ليُمثل
البولنديين عددٌ من العروض
المسرحية الجديدة تُقدم معظمها

للمرة الأولى داخل هذا المهرجان،
يصل عددها إلى إحدى عشرة فرقة
تشارك في فعاليات المهرجان رسمياً،
وخمس فرق مسرحية بولندية أخرى
تشارك على هامش المهرجان. وتتيح
بولندا لفنانها المسرحيين المنتشرين
في مختلف محافظاتهما وقراها أن
يستعرضوا أهم إنجازاتهم
المسرحية، فيفقدون ويستفيدون كذلك
من التجارب المسرحية العالمية
الجديدة.

ليس في هذا المهرجان ثمة تسابق
على المراكز الأولى، وتنافس
للحصول على جوائز، فالمهرجان
يخطئ هذه الفكرة الساذجة لأن الفن
المسرحي يعكس رؤى مبدعيه، إنهم
يشاركون بعضهم البعض في
الاستفادة والإفادة، في التتبع بل في
الاختلاف، وكل تجريب داخل وشائج
هذه الأعمال المسرحية الجديدة
وتسببها، إنما هو تجريب لا يقارن
صاحبُه بتجريب رفيقه الآخر، لأنه
يختلف عنه في الطرح والتساؤل
والتفسير والرؤية. وتنبع أهمية هذا
المهرجان - في ظني - من أنه يهتم
اهتماماً كبيراً بعمليات اختيار
العروض المشاركة، وتصنيفها وفقاً

للافضل في تقديم أطروحات كل
عرض مسرحي على حدة، ومدى ما
يُقدم من جديد في مجال الطليعية
المسرحية، حتى لو اختلف المُقيّمون
معها في رسالتها أو لم يقبلها
المشاهدون.

انقسم هذا المهرجان المسرحي
الدولي جزئين: الأول منه يبدأ ولادة
أربعة أيام احتفالاً بمرور عشرين عاماً
على نشأة الفرقة المسرحية التجريبية
البولندية جارينيس (٩)، والجزء
الثاني ولادة أربعة أيام كذلك يقدم فيه
آخر ما وصل إليه (المسرح الجديد)
في العالم. أما الاحتفال فقد قُدم في
قرية «جارينيس»، التي تسمى بها
الفرقة الطليعية تيمناً بالقرية التي
احتوت تجاربهم وأعمالهم وعملتهم
مقرّاً ومسكناً ومسرحاً، وروحاً
وتراثاً. تنوع هذا المهرجان في تقديم
أسمائه وأيامه الأربعة من معارض
فنون مسرحية تشكيلية، وتدريبات
لجسد الممثل، وتمارين صباحية
لحرفية الممثل في الغابات، وبرامج
فنية، وإهداءات يتبادل فيها الفنانون
البولنديون مع أقرانهم من الفنانين
غير البولنديين الذكريات والآراء،
فالبعض من هؤلاء الفنانين قضى

المرحلية المرتلة، وأخرى تغلق على نفسها حالة تطوى فيها بين جناحيها النظارة والمطتين كى يتواحدوا معاً، ويشعروا بحرارة اللهب وحميمية الأنفاس.

تذكرنى هذه اللقاءات المسرحية فى الغابات

المتوحشة، وفى مجامعها، ومختلف أحنائها، تذكرنى بما قدمه المخرج الفرنسى فرانسوا تروفو فى فيلمه ذاتع الصيت «فهرنهايت ٤٤٥ درجة» عندما قدم النازيين الجدد وهم يعرفون الحضارة الإنسانية، بواسطة التخلص من ذاكرتها، والذاكرة فى الكتب . فكانوا بدلاً من القيسام بوظيفتهم الحقيقية وهى إطفاء الحرائق. إنما تصعب بوظيفتهم الجديدة إشعال الحرائق. كانوا يدخلون بيوت الناس لا للتفتيش عن المخدرات أو كل ما يثبب العقول، بل يبحثون بعناد وإصرار عن كل ما تستثيره العقول، ألا وهى الكتب ليقيموا بإحراقها من فورهم، وكى ينقذ البشر ذاكرتهم، التى تمثل مخزناً للفكر ودعاء للحضارة، يضطرون للإسراع فى الهروب إلى



فرقة خشبة مسرح ٦ ومشهد من شاهدها عرضها الجديد المشارك فى المهرجان برليندا

وغير أوروبية تقدم فى حضن الطبيعة، متجانية، متنوعة. منها من تساقه فيقدم نفسه لك باعتباره «هاملت»، وتشاهد فرقة مسرحية أخرى تفتش الأرض وتقدم إحدى مسرحياتها المستوحاة من العصور الوسطى، وأخرى تقوم بتدريباتها القاسية كى تساعد فى تطويع أجساد ممثليها ومرونتها، وفرقة مسرحية فى مكان آخر من الغابة تتدرب لتستعد لتقديم عروضها بشكل غير تقليدى فوق خشبة مسرح تقليدى، يعود تاريخه إلى القرن الثامن عشر، وآخرون يقطعون شوارع القرية ثم يتجهون للمدينة جيدة وذهاباً يقدمون ألعاب السيرك والأكروبات، ويلتهمون النيران لافظين بها من أفواههم فى الهواء، وتشاهد فرقة أخرى تقدم فى قبو أقرب إلى الكنيسة طقسيتها

فترات متقطعة من التدريب والممارسة التطبيقية مع الفرقة البولندية (جاردينيسى)، التى تعد من أهم الفرق المسرحية التجريبية الأوروبية، وقد نظمت فرقة (جاردينيسى) طاول أعوامها العشرين ممرسات تطبيقية

للفنانين المسرحية التجريبيين باعتبارها مركزاً عائلاً ومقرراً للممارسات المسرحيين للتطبيقية.

عاش هؤلاء الفنانين التجريبيين فى هذه القرية الصغيرة ليسكنوا معاً، وكنتُ واحداً منهم، وقضينا أيام المهرجان الدولى فى بيوت الفلاحين، والبعض الآخر فى مقر المركز، عشنا معاً دون تقنّع أو تائق مفتعل لم نسكن فنادق متأنقة، حتى الذين تركوا القرية، وسكنوا فى فنادق للبلدية المتواضعة البتعد عن القرية ثلاثين كيلو متراً، كانوا يسرعون متلهفين للوصول إلى القرية كى يتبادلوا الحوار والخبرة مع بعضهم البعض. وعندما كنت أتجول فى الغابات المحيطة بالمركز المسرحي، كنت أشاهد مختلف العروض المسرحية فى أركان القرية، عروض أوروبية

ويماثل استكمال هؤلاء
الشخصيات الخبولون، هؤلاء
الفنانون المبدعون إلى مسرحيات
متنقلة في أرجاء الغابة،
وانزعت أجسادهم في الأرض،
ونمت فيها فنونهم المسرحية، لتكبر
أعواداً خضراء، تفتش الغابة
بكاملها، بعيداً عن أعين الرقباء
والعسس، ومدن الزحام والزجاج
والأسمنت!

فيتشمه، إلى آخر أسماء وكتب
المفكرين والأدباء والفلاسفة، وهكذا
يستحيل البشر إلى كتب ورموز،
يحفظ كل منهم في ذاكرته كتاباً أو
سيرة أو تاريخاً كي لا يضيع الفكر؛
وتتشقت الحضارة، وتقه في مجاهل
النسيان، كل يكون كتاباً أو كتابين
حسب مقدرة ذاكرته ومدى
استيعابها حتى الموت، فيورثه إلى
الأبناء وأبناء الأبناء.

الغابة بشكل سرى، ويتحول البشر
إلى خلايا سرية تفتش أراضي
الغابة، ويكثون بها هناك، وما كاد
بطلنا المتمرد الهارب من خدمات
إشغال الحرائق ينضم إلى الهاربين
في الغابة، نجده يبدأ في التعرف
عليهم؛ يسأل أحدهم: من أنت؟
فيجيبه: أنا هاملت. ويسأل الآخر،
فيجيبه: الجريمة والعقاب، والآخرى
تجيبه بأنها علم الجمال، والثالث هو

الهوامش :

(٥) اختصر هذا المخرج الطبعي مخرجاً ومستقلاً عن المهرجان الدولي «مراجعة المسرحى لعام ١٩٩٧.

(٥٥) زارت هذه الفرقة مصر حيث شاركت في فعاليات المهرجان الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٩٦ بالمعرض المسرحى للمهم «كارمينا بورانا»
ولازت بجائزة أفضل سينوغرافية وأحسن مخرج مسرحى (جائزة للنقاد).

«المشروع» البولندي واحد مشاهد تجربتها المسرحية الجديدة.

فرقة ستيلا بولانس (الزروج) واحد مشاهد عروضها في شوارع القرية البولندية.

الفرقة المسرحية «أولمين ثيج».

أحدى مشاهد مسرحية كارمن أوكرانيا

صورة لمشهد من شاهد المسرح الرافض الإنجليزي

فرقة خشبة مسرح ٦ ومشهد من مشاهد عرضها الجديد المشارك في المهرجان بولندا.

فرقة كارميس أمريكا «لعب عالم»

أحد مشاهد مسرحية شفايك «أوكرانيا»

مهرجان دمشق السينمائي العاشر قضايا اجتماعية ونقدية وتظاهرات ثقافية

التقدمي الثوري في مصر
السبب، يهبطون إلى
سينما عربية متقدمة تعبر
عن أحلامهم وتطلعاتهم
ومشاكلهم. وأحرص على
حضور لقائهم مع
السينمائيين في كل
دورة باحة فندق الشام -
على الطراز المعماري للبيوت
الدمشقية القديمة - تحول
إلى خلية نحل، ومنتهى
صاخب، ويلتف المجربون
حول النجوم المصريين
للتصوير معهم.

يتيح مهرجان دمشق
السينمائي الفرصة للجمهور



اللصق الخاص بمهرجان دمشق السينمائي

تحتضنك المشاعر
السورية الحميمة الدافئة
طوال أيام المهرجان
السبعة.. تحتضن دور
العرض بالشباب. يأتيهم
عيد السينما مرة كل عامين
نافذة يطلون منها على
نماذج من السينما العالمية لا
تتاح لهم في العروض
التجارية. الندوات حافلة
بجدل أكثر واعي يتطرق إلى
قضايا نقدية خاصة في
ندوات الأفلام العربية بالذات
«ناصر ٥٦» شباب
«البلان» واتحاد شعبية
الثورة والنادي الشبابي
الطلابي، مما يذكرك بالمد

ليشاهد - إلى جانب الأفلام العربية - أفلاماً أسبوعية تخالف تلك التجارية من هونج كونج أو الهند، ومن أمريكا اللاتينية التي تقاربنا في مشاكلها إضافة إلى برامج ثقافية. هذا العام تظاهرة ثانية للأفلام راثنين عالميين - لويس بونويل (١٩٠٠ - ١٩٨٢) المكسيكي مؤسس السينما السريالية وكارل درابر - الدانمركي (١٨٨٩ - ١٩٦٨) الذي ارتبطت أفلامه الأخيرة بالصدائة والأسلوب التجريبي.

يسترعينا في لجنة التحكيم اسمان لمخرجين لهما بصماتهما. أحدهما ينتمي جغرافيا إلى أوروبا الشرقية - بولندا - وإبداعيا إلى السينما الفلسفية التأملية - المخرج الكاتب المفكر كريستوف زانوسي . وثانيهما المخرج الكرسي أوميرتو سولاس. هتف به عشاق السينما: أهلا بصاحب الرائعة ثلاثية «لوسيا» «سيسيليا». كم أمتعنا في نوادي السينما وجمعية نقاد السينما المصريين بين الستينيات والسبعينيات. شكرا لك يا مروان حديد كما شكرناك في الدورة السابقة حينما دعوت المخرج التشيلي ميغيل لينين. ماذا أقول

لك يكفى أن «الكاتب الكبير جاسوسيا هاركيز» نشر كتابا عن رحلة تسله إلى وطنه الحبس في أغلال الجونثا ليقدم للعالم وثيقة سينمائية تدین حكومة الانقلاب العسكرية.

نلمس في الأفلام المشاركة في المسابقة الرسمية محاولة العودة إلى الجذور، والحنين للماضي، تتمثل في أكثرها جماليات المكان، وتأكيد الهوية، والتعبير عن الهموم القومية، والرؤية النقدية مع اقتصراب في بعضها من الطغوس الشعبية.

فالفيلم السوري - «الترحال» - إخراج ريمون بطرس (الفائز بالجائزة الفضية) يعود به مخرجه وهو نفسه كاتب السيناريو إلى بيئته الخاصة في مدينة حمص - التي صورها لنا في فيلمه «الطحالب» - منذ ست سنوات يحاول قراءة الواقع السياسي وما تعرضت له سوريا من انقلابات من خلال أسيرة مسيحية يصور الأسيرة بطقوسها وتقاليدها، مؤكدا في اختياره على الوحدة الوطنية كما نجد في احتفال أطفال القرية بنهاية أسبوع الآلام - يعود عائلتها مثخنا بالجراح من حرب

فلسطين - ومعه عائلات فلسطينية لاجئة تقام لها الخيام - تلاحقه مع كل انقلاب كشوف الشرطة بالاعتقال - ويصور الفيلم الاحتفالات الشعبية ونفاق المصنفين لكل نظام - فلا يجد إلا أن يعبر نهر العاص للعمل في لبنان. وحينما يصدر له قرار العفو يحاول العودة سافها فيصطاده رصاص حرس الحدود. وينتهي الفيلم بصورة الأسرة في حداد.

الفيلم المصري «القبطان» للمخرج الناقد الباحث سيد سعيد (الفائز بالذهبية مناصفة مع الفيلم البرازيلي). هذا الفيلم الذي قوبل بالفشل في عرضه القصير بولته حقق إقبالا ضخما في عروضه الستة بالمهرجان. ودعاء طلاب جامعة دمشق لعرض خاص، مما يثير قضية مدى التواصل بين الفيلم والجمهور مما دعا سعيد أن يقول إن ما لسه من نبض الجمهور يؤكد أن الفيلم جماهيري جداً وفشله المطى خارج الفيلم وخارج السينما وكانت النوة التي ناقشت الفيلم من أثرى الندوات كما كانت أطولها. إجماع على أنه يقدم سينما جديدة برؤية المخرج المؤلف الخاصة وأشار البعض إلى ما يحتويه الفيلم من رموز، فكان رده أنه لا يجب الرموز

البرازيلية التي تجمع بين الواقعية والخيال، والنقد الاجتماعي والسياسي، مستقيداً من التراث الشعبي أغاني وموسيقى - يلف بنا هنا إلى مجتمعات مليء بالتناقضات، عن قصة كتبها الكاتب البرازيلي جورج أماسو، تكاد تقترب في حبكتها من زيارة السيدة العجوز لصورنمات على إرثاتها بتفاصيل من الحياة اليومية والطقوس الاحتفالية الشعبية، بالرقص والموسيقى والأغاني، وتعرية نفاق بعض الناس ولا أخلاقيتهم، والتضحية بالقيم من أجل الطمع في المال، في حين تظل شخصيات قروية على أمانتها ترفض تخريبها من الداخل.

ولعل مهرجان دمشق هو النافذة العربية الوحيدة للإطلال على السينميا الإيرانية.. تلك السينما التي حققت نجاحات كبيرة في أكثر من مهرجان دولي.. أخرها فيلم «طعم الكرز»



من الفيلم السوري الترحال إخراج تريمور. بطرس



الفيلم التونسي السيد إخراج : محمد زيت

بل الدلالات. كان نوع بعض الأسطة على مستوى تميز الفيلم مثل سؤال النافذة الفلسطينية نعمة هالك إلى أي مدى يصلح المنهج التفكيكي النقدي الذي تعرفنا عليه في الأدب والإبداع سينمائي؟ فكان رد المخرج النافذة - وأرى كل الأفكار الصدفائية محاولة للتفكير في الإبداع وكيفية التعامل معه - ليس هناك مذهب صنع للأدب وحده إنما هي رؤية للجوسود - التفكيكية إحدى الاجتهادات وليس كلها. قال: «بالنسبة لي لم يكن البسحت عن تفكيكية بل عن خصوصية للسينما العربية. استغنت من الأساق الجمالية - من التراث من ألف ليلة وليلة - حيث تتوالى الحكايات».

الفيلم البرازيلي - المناصف للمصري في الذهبية: تيينا الأفرستية إخراج كارلوس ميجوس - أحد مخرجي الوجهة الجديدة في السينما

لعباس كياروسقامى - السعفة
الذهبية لمهرجان كان الأخير، والمرأة
- الفهد الذهبى لمهرجان لوكارنو
السينمائى الأخير. وفى مهرجان
لوكارنو تعرفنا على أفلام لخرجيات
إيرانيات أكدن وجوهن وحققن
الجوائز. يقم مهرجان دمشق تظاهرة
للسينما الإيرانية - من خلال فيلم
راكب الدراجة إخراج محسن
مخالياف، الذى يقدم فيه تيمة أقرب
إلى الفيلم الأمريكى - «إنهم يقتلون
الجياد اليس كذلك» حول لاجئ
افغانى يضطر إلى المشاركة فى
مغامرة مجنونة للبقاء على الدراجة
لدة أسبوع دون توقف حتى يجد المال
لعلاج زوجته المريضة.

وفيزو الفيلم الإيرانى، غزال
بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وهو
من إخراج هاجى رافى.. يتناول
قضية معاناة المرأة.. على مستوى
الماضى والحاضر.. استمرار
المساندة بين جيل الجدة التى
تعرضت لاعتصاب الحارس لها..
والحفيدة التى تتعرض لظلم زوجها..
يقوم ممثل واحد بالورين الحارس
فى الماضى والزوج فى الحاضر..
مما يعطى دلالة مقصودة وتقدم
المؤثرات الصوتية مثل سقوط كأس

أو نقات جرس الساعة بنور درامى
معبّر..

الفيلم التونسى «السيدة» هو
الأول لخرجه الشاب محمد زرت
الذى يفوز بالجائزة البرونزية -
يفوح فى الواقع الاجتماعى من
خلال صبي يعيش فى حي عشوائى
تؤدى به خطيئة المجتمع نحوه إلى
نهاية مساوية..

خارج الجوائز.. الفيلم اللبنانى
زيتب والنهر الأول الطويل
لخرجه كريستين بجى - التى
تعود إلى وطنها بعد غياب ١٢ عاما
فى أمريكا - ترسم حنينها إلى
بيروت القديمة التى تبقى فى
ذاكرتها كأسطورة..

من خلال الصور الثابتة.
الشوارع العمائر المهادى المطامع..
كالمسرحية الإغريقية تقدم الفنانة
نضال الأشقر فى دور الراوى..
للمساء المرأة الممزقة.. التى تسبح ضد
التيار.. وتنتهى بمقتل رجلها.. تسيل
دماءها مع المياه.. كدما الفداء فى
الكتب المقدسة وفى أسطورة
عشتروت..

يتصاف مع مهرجان السينما
حدث أبهى هام.. دعوة وزارة

الإعلام السورية للشاعر الفلسطينى
محمود دريش.. فى حفل افتتاح
مهرجان السينما وقد نال من ترحيب
الجمهور وتصفيقه ما لم يثله أى
نجم، اليوم التالى فى لقائه مع
جمهوره بمكتبة الأسد كان من
الصعب أن اخترق صفوف الشباب،
تمطفت على فتاة بمقعدها، ترحب به
الذئبة «مرحبا أيها القادم من جرح
الزمان إلى فيحاء العرب» يرد عليها
الشاعر: أرجو أن تغفروا اضطرابى
ويكافئ الداخلى.. وينشد درويش:

ونحن نحب الحياة
أو ما استطعنا إليها سبيلا
ونرقص بين شهيدين
نرفع مذئذة للبنفسج بينهما
أو نخيلا
ونسرق من ورق التوت خسيط
حرير
يسبح هذا الرحيل
ونفتح باب الياسمين إلى
الطرقات
نهارا جميلا
مز أعماق هذا التلاحم بين
الشاعر والجمهور

مهرجان الثقافة والفنون لمجموعة دول الثمانى الإسلامية

الباكستانى، وذلك على المسرح الكبير بالمعهد القومى للتراث (لوك فيرسا) الذى يضم قاعات ومسارح مختلفة وسوقاً كبيرة للفنون الحرفية وعشرات الفرق الموسيقية والفنانية الشعبية التى افترشت الأرض بألوانها التقليدية فى شكل احتفالى ضخم وسط الطبيعة الخلابة والجبال الخضراء.

ولقد التى وزير الثقافة الباكستانى كلمة قال فيها «إن الغرض من المهرجان هو



المصق الخاص بالمهرجان

افتتح شيخ رشيد احمد وزير الثقافة الباكستانى مهرجان الثقافة والفنون بإسلام آباد لمجموعة دول الثمانى الإسلامية وهى (مصر - باكستان - بنجلاديش - تركيا - اندونيسيا - ماليزيا - نيجيريا - إيران) ولقد حضر الحفل رئيس البرلمان الباكستانى وكبار المسئولين الباكستانيين والفنانين ورجال الصحافة والإعلام وسفراء الدول المشاركة وسفراء الدول الأجنبية وحشد كبير من الجمهور

لغة الطبول بين مصر ونيجيريا

وقد لاقى العرض الذي
قدمته مصر نجاحاً على
المستوى الجماهيري
والإعلامي وهذا ما أشادت
به الصحف من خلال عدة
عناوين أهمها ما نشر في
جريدة نيوز تمت عنوان
الفرقة النوبية تعطي دروساً
في كيفية المحافظة على
ثقافة كادت تفرق وذكر
المصيفة أن الحكومة
المصرية قدمت مثلاً للعالم
من خلال إنشائها متحفاً
يحتوي على كل ما يتعلق
بحضارة النوبة القديمة، كما

نشرت جريدة نيشن أن الفرقة
المصرية تأسر قلوب الحاضرين،
ولقد قدمت الفرقة نماذج من الأغاني
الشعبية القديمة للنوبة من خلال
الألات الإيقاعية ثم قدمت بعد ذلك
بانوراما كاملة عن مصر من خلال
الموسيقى حيث قدمت آلات الرابابة
والنأى في حوار مع لغة الطبول
النوبية شيئاً من ذلك في شكل
احتفالي شارك فيه الجمهور



كتالوج المهرجان

للإشتراك في الندوة الرسمية والتي
تدور حول الأبعاد الثقافية للتنمية.
والسيدة قنوية الرحيمي مدير
مركز الفن والحياة والفنان طلبة
عبد الغنى وحسن حجازي من
خلال معرض الفنون الحرفية هذا
بالإضافة إلى فرقة الطبول
والإيقاعات النوبية.

تشجيع ودعم التفاعل
الثقافي الاجتماعي بين دول
الثمانى الإسلامية وتشجيع
الدول الإسلامية الأخرى
للمشاركة مع دول المجموعة
وتأكيد التفاهم والتعارف
بين شعوب الدول الإسلامية
مما يؤدي إلى دعم التعاون
الثقافي والاقتصادي بينها.

كما ألقى السيد السفير
د. محمد نعمان جلال
سفيرا في باكستان بحدوث
لو كالة PPI خلال الافتتاح
دعا فيه إلى دعم الروابط
الثقافية بين مصر وباكستان
ووصف السفير المهرجان
بأنه مبادرة طيبة من جانب

باكستان التي دعت مجموعة الثمانى
الإسلامية لكي تقدم عروضاً عن
ثقافة كل منها من خلال المهرجانات
الثقافية.

ولقد شاركت مصر بوفد رسمى
مكون من ساهى خشبة الناقد
بجريدة الأهرام ورئيس البيت الفنى
للمسرح د. أحمد أبو زيد أستاذ
علم الاجتماع جامعة الإسكندرية
ومحمود آدم مدير عام هيئة الكتاب



فرقة النوبة



فرقة النوبة

تؤثر على جميع نواحي الحياة فيها وتهدف إلى اكتشاف مصادر في التراث لخلق أنماط جديدة من الثقافة.

جوائز وشهادات تقدير

وقد حصلت مصر على مكانة خاصة في مهرجان الثقافة والفنون على المستوى الجماهيري الإعلامي حيث نالت الجائزة الأولى التي حصل عليها الفنان طلبة عبد الغنى في العمل على الفول وجائزة تذكارية للسيدة قنطرة الرحيمى وحصلت فرقة الطبول على شهادات تقدير وبرع خاص كما حصل سامى خشبة ود.احمد أبو زيد ومحمود آدم على شهادات تقدير وبرع خاصة ولقد اقام السيد

الإسلامى أن يلعب دوره الريادى فى صراع الثقافة. وقد أعلن أنه ينوى البعثة لعقد ندوة ثقافية موسعة تضم أساتذة وباحثين ومفكرين من الدول الثماني فى مارس القادم وأشاد الوزير الباكستانى بالمساهمات المصرية فى الندوة والتي كانت موضع تقدير.

ولقد أكد د.احمد أبو زيد فى الندوة الثقافية أن الانطباع العام لتأثير الحضارة الفريرية على المجتمعات الأخرى يُقابل بمقاومة من جانب تلك المجتمعات التى تستمد أمجادها وكبريائها من تراثها الثقافى وتاريخها الطويل وإنجازاتها الكبيرة وهذه المقاومة تعبر عن نفسها فى حركات النهضة التى

الباكستانى ولقد قدمت نيجيريا عرضاً رائعاً لفت الأنظار من خلال فرقة تضم آلات إيقاعية متنوعة ويقدم بالعزف عليها أطفال ويقدمهم مايسثرو عمره ٩ سنوات أيضاً، وهو معجزة بمعنى الكلمة فى العزف على جميع الآلات الإيقاعية الإثريية.

ندوة الأبعاد الثقافية للتنمية

افتتح مشاهد حسين وزير الإعلام الباكستانى ندوة الأبعاد الثقافية للتنمية فأكد أن الإسلام قاد العالم نحو التقدم والنهضة الثقافية وحث المعالم الإسلامى على إحياء أمجادهم الثقافية الدينية. وقال إن الثقافة فى عالم اليوم مرتبطة بالقوة الاقتصادية والسياسية وعلى العالم

السفير محمد نعمان جلال حفل
عشاء للوفد المصري وحضر الحفل
وزير الثقافة الباكستاني وكبار
المسؤولين ورجال الصحافة والإعلام
وأكد السيد السفير دفعهم على
التعاون الثقافي بين مصر وباكستان
والذي تجلى في المساهمات الثقافية
المصرية في احتفال باكستان بالعيد
الخمسيني لإنتاشنها.

أصوات وإيقاعات

قدمت إيران نموذجاً من
الموسيقى التقليدية الرائعة على آلات
الناي والريكة واستطاع عازف
الناي أن يتواصل مع الجمهور
بمفرده في لغة حوارية اتسمت
بالشجن والدفء، كذلك قدمت تركيا
عرضاً مزج بين الموسيقى الدينية

ولغة الرقص من خلال المولوية في
إطار فني يبيع اتسم بالخشوع
والروحانية، وقدمت بنجلاديش
نماذج بين الفولكلور الغنائي
والمعالجة الحديثة الموسيقية من
خلال أصوات غنائية رائعة، أما
باكستان فقد قدمت الفولكلور
الخالص بإيقاعاته المركبة والمختلفة
والذي تداخل مع الرقص الشعبي.



أصدقاء إبداع

الشعر

رسالة الصديقة نيرمين تعبر
بحق عن وعي فاضح بمسئولية
الكتابة، وهواجسها الصادقة؛ تمثل
حيرة المبدع وقلقه، اللذين يمكن أن
يكونا حافزا للإجادة والتفوق،
وايت أصدقائنا الغاضبين
يتواخسون لكى يتسرب إلى
نفسهم شيء من هذا القلق
الخصب والحيرة الفائزة.

فى ديوان هذا العدد ثلاث
قصائد، تتميز بجم شعري صادق
ولغة حية مشرقة، وتكشف عن موهبة
أصحابها بجلال، كما تؤكد قدرتهم
على تطويع حميلتهم اللغوية فى
صالح النص.

ولم يفهم معناه سوى، فهو
يسمى عندي إبداعا، فقليلون من
يستطيعون الكتابة، وأقل منهم من
يتقنونها، والأقل من يجمع بين
حلاوة اللفظ وجمال المعنى، أى يتقن
اللغة ويحس معانيها، وقد أكون فى
المرحلة الأولى ومازلت فى مهده
الإبداع، وقد أخطأها وأصل لأعلى
مراتب الإبداع، وقد أظل كما أنا
ثابتة فى المكان نفسه، وقد أترجح
إلى الوراء، فريما يأتى يوم أكثر فيه
بما أكتب وتتجمد مشاعري تجاه كل
ما هو جميل، ويوقف حبر قلبي
وينضب وعاء فكرى؛ لكن ما هذا
الذى أقول؟ إننى أتمنى الموت قبل أن
يأتى هذا اليوم...

كتبت الصديقة نيرمين يوسف
عبد الرزاق رسالة تقدم فيها نفسها،
وقد وجدنا فى كتاباتها ما يعبر عن
هموم أغلب أصدقائنا ويمكس
هواجسهم تجاه الكتابة الإبداعية،
فراينا أن ننشر منها هذه الفقرة:

«أنا لست شاعرة ولست
تخصصا، وكل صلتى بالادب
تتجمد فى حجب الشيد له أو
إعزائى وأحترامى، فضلا عن
دراستي له فى كلية الآداب جامعة
المنصورة، ولكن إن شئت فاعتبرونى
مبدعة، ولذلك أرسلت إلى أصدقاء
إبداع، والإبداع قد يختلف من وجهة
نظري الشخصية جدا عما هو
معروف عنها، فمجرد كتابتى شيئا

ديوان الأصدقاء

حب للوداع

عادل طيرة (القاهرة)

وشموس دائمة الودع

والحب لديك خيالٌ للهو.. وطعم العيش الغض

أنا لن يكتينى منك..

أخطأت الفرص

راسى لا للبيد.. ولا للعرض

الحب يقينٌ فى قلبى

تنتظر الإيماء لتنتفض
وحينئذ الشاحب كالأجفان
وكالأحزان.. بغير التنبض
فوداعاً.. يا حبي الأرحم
يا أجمل من في الأرض
فسممضى نمو الأفق بعيداً
نحو بحار الصدق المحض
لن يقطع رأسي سياف
وحياتي ليست ملك البعض

بعض البعض
وحياتي ليست كفراهم.. للجسد البض
يا من لا تدرك معنى الوجد
أخطأت الفرض
لن أبقى قطعاً مهتاجاً يغلى.. بالفيرة أو باليغض
وأطل عليك كمفتون يهفو.. ويصفق بعد العرض
فالمشق الفائز في صدرى.. يختار البعد
يختار الرفض
الفيظ جئون في عينيك.. لظي يتحدى الفمض
وكلايك لاهمة الأشداق

أبجدية للوجه

شريف الحسيني (اسران)

تدور تدور..
وأنا أتراقص والأشباح
أباعد في سيقان الليلة - شبراً،
وأسافر بين عيون الغرفة سطرّاً
ورقاً ومزاعيد.
الشاعر رمل الله
والسياف هناك يمر..
أي نهود الحلم سيقطع؟

وجهٌ وحشى، غجري، رائع
يقسمني بين جنون الليل
وغصة قديمي في الأحوال.
وجه واحد..
وأنا اثنان
فلأى فوارس خمري، ومزاميري
سوف تكون؟
ساعات ساعاتُ خرجت من أقبية الشمس

لا تدرين لأنك وجهٌ وحشىٌ عجربٌ رائعٌ
فوق العرش وفي الديجور وتحت البرش
وبين البين يندور هلال
أرفع من حداد يصنع إبرة.
وجهٌ فاتر
وأنا اثنان
من يلصقني بيتا لا يُجثث،
ولا يُجتاح بعطر جماجم.
هذا الصوت الفيروزي
سمائى، ولونى، وتباريحى.
يا أماء...
البت ستخرج وأقابلهما...
مجرم حربٍ. سوف أحاول أن أظاهره.
عند اللقيا.
أى كلام سوف أعبئُ جيبى؟
كى أنثره فوق الشمس.
قد تسترق السمع لعظمى
وهو يُلطق...
سوف تظن بانى مت

واتى الآخر.
قد تمصك رموشى سبعا
قد
قلتُ:.....
قالت: أنا من بلد غير بلادك
يخلق من أشباه الشمس شعوسا.
قلتُ: الوجهُ الوحشى، العجربُ الرائع هذا
سُفنى، بحرى، ومزامير الله بارضى.
قالت: ما أسعك؟
قلتُ: فلان
قالت: لا تُعجبني ذقك يا صعلوك
ولن تعرفنى.
حتى تخرج حكماً نهر
من أفواه الموتى..
فاخلع نعلك
حتى أشعل نارى فيك.
قلتُ:.....
قلتُ:.....

رجاء

سعد محمد غانم (رشيد)

بنيت عند شواطئ الأشواق	فلترسمي بحرًا وجمراً
أبراج الغيوم	وانصهاراً للمنى
وأحطتها بسوار صمتي	ولتسكبه في العيون
حين أشرقت النجوم	لا تقتليني
وما ج طوفان الحنين	فالبهار تمخضت صدفاً
تلعثم الشوق المُنَى في ابتهالات السجين	يمابثه الحنين
فلتوقظني في داخلي الفجر النؤوم	وكالتماع السيف في كف الشعاع تبسمي
لن تستكينني	ولتفضحي الصمت الحزين
باحتضار الحلم في رحم السماء	***
وبارتعاشات الجحيم	كالنبئة الصفراء
***	تحلم بانسكاب الفيث من كف السماء
كالقطرة السوداء يلحمها المحيط	أظل يفتلني الحنين
أغوص في موج الظنون	فلتطلق الطير المصفد
لا تطمسيني	بين أغلال الشجون
خلف أجفان المرايا	كوني شرأعاً
وأغمسى الفرشاة في حبر الشجون	في سفين البائسين.

إيمان

نجاة على (القاهرة)

قيم اغترابك؟
وامامك سفر مئة عام؟
ولم راتمالك كل ليلة
تبيعين العشر سنابل.. بسنبلة!
وتصرين على مصاحبة الشتاء..
وانت متعبة،
مهولة.. خلف سيول غجيرة
وتصطفين دوار البحر أمسية
غير عابئة بمراوغة الأمواج،
بالورود المتساقطات.. بين دهاليز الزجاج،
وعابرات سبيل يصعدن للهواء،
وغرغرة البنفسج.. بدموع الذبيحة
على كف معبأة.. بالزمن.
.....
شقية أنت بكل النساء
مفاخرة بأصطحاب الموت إلى..
مضجعى!
على مشهد من الزائرين!!

واشتهاك الوجه مرة.. كل عام:
مدعية أن الشارد سوف يعود!!!
..... مهاجر - يرمى - على وعد
وترثرة النشيد.
متسللات على مطلقى:
بدأن المسير،
وكُن لك - فى منتصف الليل - أحجية:
مبدية للكون أسئلة.
.....
ولم لا تشاركين الزيتون. انشطاره؟؟
.....
عندما تعليك كل المساءات
وينزفك الحلم
على أرض
مجربة،
ولا يسهفك... شىء:
عبث أخير.
موت..
أخير

القصة

من المواقف التي لم تعد تشير
الدعشة . وكانت إلى عهد قريب يلق
لها شعر الرأس أو يشيب . أننا
نكون عادة منهمكين في العمل
غارقين في تفاصيل الحقيقة
المربكة . هذه التفاصيل التي لا
يعرفها إلا من جربها . فبهل علينا
شاب، ويقطع صمتنا بقوله إن أحد
أساتذته - ويذكر اسمه - قد نصحه
بالجئ إلينا حين عرف أنه يكتب
القصة .

إن الشاب يبدو وثقا بنفسه،
وهامو يجلس مبتسما راضيا،
فاعجب بهجراته، وأتذكر على الفور
تعثر خطراتي حين كنت - في مثل
سنه - أذهب إلى المرحوم عبد الفتاح
الجميل في جريدة «المساء» كنت -
حقيقة لا مجازا - أقدم رجلا وأخير
أخرى، ثم أعطيه ما كتبت وأسرع
بالانصراف.

أقول للشاب الذي لا يعرف ما
يشغلنا الآن: هات ما كتبت ليقرأ

وينشر.. وسلم على الدكتور.. فيصر
على أن يقرأ ما معه، وهكذا يصك
اسماعنا بكلام وكيك تافه... ثم
يهتمت ليرى أثر كلامه على
الجالسين، والذي يستحق العتاب
واللوم هو الدكتور الذي أرسله...
أقول له متصنعا الهدوء: هل قرأت
على أساتذك ما كتبت؟ فيقول: لا..
ولكنه عرف أنني أكتب القصة.. فهل
تقرأ «إبداع» يقول رأيت بعض
الأعداد، مرة أخرى أسأله: قرأت لمن؟
إنه لا يتذكر أو في الحقيقة لا
يعرف.. ونحن يتازم الموقف يقول له
زميلنا شمس الدين موسى: عليك أن
تنسى الكتابة لمدة سنة على الأقل...
وطوال هذه السنة لا تكف عن
القراءة.. ولكنه غير مقتنع وينصرف
وهو يقول في نفسه: كيف تفهمون ما
أبدعت؟ وهنا أقول للنفسى أنا أيضا
ما قاله الجاحظ: إن هذا الشاب لن
يكون - بإحساسه الزائد بذاته
ومخاضته للقراءة - كاتباً، بل لن
يخرج من ظهره كاتب إلى يوم

القيامة، ولكن قد يكون الأستاذ هو
المسئول كما قلت من قبل، وهذه
المسئولية كان يضطلع بها على
أيامنا مدرس الابتدائي والثانوي قبل
أن تتقلب بهم الأيام ويصبح همهم
البحث طول اليوم عما يمد الرمق...
وهكذا فعلى أن اتصل بصديقي
استاذ هذا الطالب وغيره لأذكره
بواجبه.

ولكن.. ماذا أقول؟ لا ينفع هنا
إلا جملة «من سخريه القدر» نعم..
فقد زارتنا منذ أيام نكتورة في
الطلسية، وقالت إنها تريد نشر بعض
أبحاثها في «إبداع» ولم تخف
قصصها؛ فهي ترغب في الترقية
وتستاعدها هذه الأبحاث. قلت لها:
لا بأس، ولكن لاحظي أن تكون
الموضوعات قصيرة لأن عدد
صفحات مجلتنا محدود وأنت
تعرفين ذلك لأنك من قراتها بالطبع.
قالت ببراعة: لا أقرأ المجلة كثيراً..
ولكن هل هي أسبوعية أم شهرية؟
ومرة أخرى يسعفني الجاحظ فقد

«ورد على مالم يكن في الحسينان التعب ويفتر حماسنا ونحس أننا
ولله الأمر. متؤنان في مالملة»
مثل هذه المواقف تتكرر كثيراً ولكن هناك بصيصاً من الأمل
هذه الأيام... ويعهدنا يحل علينا تشعه رسائل ونصوص الأصبياء

الظل القاتم

حسنى عبد الموجود عبد اللاه - نبع حمادى

يتابع الرجل فى مرارة وهو يضع المزيد فى القدر:
«كنت أراكما وأنتما تجلسان هناك على قبر والدها
تتبادلان الحديث»
«شمة شماء إذا بالملتهن الحديث أصابهن الفزور
يا وادى» «ناولوه ورقة أكل أطرافها الزمن... تعلو وجهه
ابتسامه... يقول: آية الكرسي... أتذكرها تمد يدها لى
بها»

حائراً تتسع عيناه.. يقول:

«هل تزوجتها؟» «ستعود إليك يا وادى، فالطلاق
خير علاج لحالتها.. ستشعر أنها لاشيء بدوئك.. أنت
هكذا تصبح وادى حقا»
كرر السؤال:

«هل تزوجتها؟» «معيداً الورقة إلى سترته البالية،
فاغراً فاه فى زهول» «وطقتها؟!»

«ها هى ذى عانت إليك يا وادى ألم أقل لك هذا هو
العلاج!«

«وطقتها ثانية؟!»

«لا تخش شيئاً يا وادى... ستعود إليك كالمرّة
الأولى.. هكذا حال النساء... المهم لا تسأل عليها قبل

يسير فى تؤدة، يرشف الظلال الشاحبة التى
يرسمها الضوء الخافت تحت أعمدة الإنارة بعينيه.. هنا
فى المقابر يشعر بأنه عاد للحياة من جديد، أول مرة
التقى بها كانت هنا، وحدها تقرأ الفاتمة على روح
والدها، أمه قالت له: «لا تدعها تفعل ما تشاء... ستفعل
بك نفس الشيء بعد الزواج».

بعض الظلال تتراقص أمامه، شمة رجل أشيب يمد
يده فوق النار.. وعيناه الزجاجيتان ترمقانه فى حذر،
شعر أن الرجل يفوح فى ثنايا عقله.. (لكن من هو؟)...
(ماذا يجلس هكذا بجوار النار؟). «أقوم بدفن الموتى...
قرأت هذا فى عينيّك»، مد يده صافحه وتصلب نظره
على عروقه التى بدت تحت ظلال النار كشعابين ملتوية
فوق يده.. «النساء كالشعابين يا وادى... لا تتركها تتلوى
بين أصابعك... ستقتل منك.. عاملها بقسوة»

يرشف قدح الشاي، ناظراً إلى الرجل فى امتنان،
فمه ينفث كاشفاً عن صفيين لهما لون بني قاتم، يقول:

«أعيش هنا منذ تسعة أعوام.. الطبيعة تعاملنى
بقسوة.. أمه قالت له: «اقس عليها.. انظر لها بغضب...
ستعود إليك»

يشير الرجل إشارة ذات مغزى، يكرر عبارته:

«هذا مؤسف حقاً»

لم يفهمه للوهلة الأولى، أمه قالت له: «حتمًا ستعود
فى نفس المكان الذى وجدتہا فيه»

«وإن هذا ما يقصده المجرى بإشارته!»

ينهب الطرق التى تتخلل المقابر نهبا.. قال لها: (أحبك
مثل حبي لوالدتي) أجابته: (ومى تكررہنى بقدر ما تحب
به).

على الضوء الشاحب عند قبر والدها، يشاهدہما
هناك..

يحتضن کلہا.. ويحتضن کلہ.

حول كامل.

تسقط دمة من عينيه وسط الرماد المحيط بالنار،
يقول:

«لم أنجب منها.. لى عام كامل لم أرها.. لا أجدہا
فى منزلہا.. يبدو أنها هاجرت!»

«ولو.. هناك الكثير من الفتيات، ولكنها ستعود.. أنا
فعلت ذلك مع والدك»

يكسر بعض الحطب، تتلجج النيران، موسيقيًا يهتف
بصوت كالصحيح:

«هذا مؤسف حقاً».

يجف نمرعہ:

«لن أغفر لنفسى.. إلى اللقاء»

العصفور...

محمد على زيدان - الجماهيرية الليبية

وفى حلمه البرى، يروى سموات أخرى، فيها نجوم
أكبر، وألح... وفيها غيم غير الغيم.... وفى حلمه البرى،
أيضا يرتاد العصفور أكوأنا بعيدة، فيها أشجار وأطيار،
وأطفال، وماء... نعم، ماء ينبس من عيون النهر، وفيها
بحر كبير. حلم العصفور برى، جميل... وحلمه أن يتحقق
هذا الحلم ذات طلعة شمس، أو حتى ذات مساء.

(وليد) لا يعرف هذا، وإن يعرف أبداً أن صوت الحلم
معناه ولادة الصحو أن العكس هو صحيح بالضرورة.
(وليد) يحلم فقط بمزرعة خضراء شاسعة، وبمصافير
كبيرة كثيرة، وفخ عظيم... وعلبة طعام صندة يتقلب فيها
الدود!

(١)

يطير العصفور..

يخلق فى لخصاءات هذا الكون الواسع الرحيب...
يربح بعيداً، وعالياً جداً، ثم يعود... بعد أن يتعب، ويعد
أن يمل.. وبعد أن يحتوى بجناحيه الصغيرين، شساعة
الأفق الكبير.

يعود العصفور...

يجط على شجرة... يتوغل فى فخلها الظليل.. يفترش
عرشه القشى القشيب، ويلتحف السماء الزرقاء،
المركشة ببتار النجوم البيض... ثم ينام.

ينام العصفور...

(٤)

مرت الستون..

تلتها السنون...

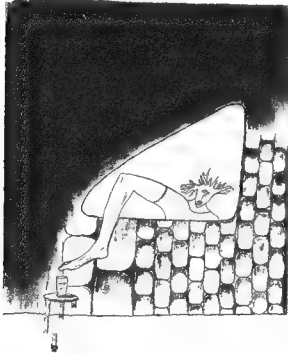
مات العصفور...

تلتها العصافير...

مات الحاجان: عبد الكريم ومسعود...

مات وليد أيضاً..

أسود وجه السماء.. وأصبحت الأرض يباباً وخراباً.



سيد درويش فنان من أصدقاء إبداع

(٧)

كانت النار، وكان ياكل بعضها بعضا....

كان الفحم، وكان ملهوبا من غضب النار....

كان السفود محروقا بجحيم الجمر... وكان الجو

معبوقا بدخان عظيم!!

(٣)

رش (الحاج عبد الكريم) شرائع اللحم بمخلوط التوابل مع الثوم والملح، ثم وضعها على السفود، وعلى النار... ثم راح ينفخ فيها بفيه.

كان ذلك، فقال (الحاج مسعود) وهو يناوله قطعة ورق مقوى شبه مستطيلة:

- خذ، هاهنا... هذه أفضل بكثير، هاهنا، وأريح... هذا، وبعد قليل بدأ الحاج عبد الكريم يلى بتصريحاته. قال:

- وليد صياد خطير... تصور أنه في كل جمعة يكشف أكثر من ثلاثين عصفورا... قال الحاج مسعود بلسانه فقط:

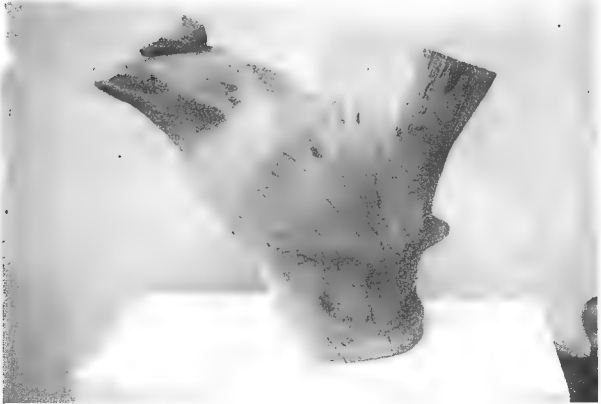
- هذا هو الكسب وإلا بلاش.

كان كل ذلك.. بل كان أكثر.. فمن خلال سحب الضخان المتصاعدة إلى السماء، جلجلت ضحكتان سانجتان لشيخين طيبين، نسيا من فرط جهلهما حقيقة بداية تقول: «إنه إذا استمر وليد في اصطياد العصافير، واستمر الشيخان في تهش لحومها الضعيفة.. فسوف تقفر الحقول، وتنتشر فيها القنفاذ، والغريان، واليوم، والقطط والفران والأفاعى والكلاب...

وربما حتى الذئاب!

الطائر الخشبي

يستند عمل النحات وهماشي رفعت إلى رؤية فنية تستلهم مادتها الأولى من الخامة مباشرة، والخامة هنا هي جذوع الأشجار، التي تفتح أمام عين الفنان وخياله أبواباً من الأشكال الممكنة التي لا تتاح بسهولة أمام العين العادية في رؤيتها العابرة، وهنا يبدأ دور اليد، كي تمنح هذه الأشكال وجودها الفني المتعين، فتحولها من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، كما نرى في جذع الشجرة الذي تحول هنا بقل مجهود مادي إلى هذا الطائر الأليف.





حكايات مصرية للفنانة زينب السجيينى من معرضها المقام حاليا بقاعات خان المفريى بالزمالك.

Bibliothèque Alexandrine



0532198